FILM

Fot. CAF — E. Hirwig

JERZY DUSZYŃSKI GRA W SZTUCE HOWARDA FASTA P.T. „30 SREBRNIKÓW" WYSTAWIONEJ PRZEZ PAŃSTWOWY TEATR WSPÓŁCZESNY W WARSZAWIE

W NUMERZE: Na granicy dwóch światów ● Nasze recenzje: „Nędznicy", „Mury Malapagi" ● O plakacie filmowym ● Mimo wszystko żyjemy (o filmie japońskim) ● List z Kanady (o bażantach)

NR 23 (184) • 8 CZERWCA 1952 • ROK VII • CENA 1 ZŁ

FESTIWAL, KTÓRY UMACNIA POKÓJ I PRZYJAŹŃ

Z inicjatywy Ministerstwa Kinematografii ZSRR został zorganizowany Festiwal Filmów Polskich w Związku Radzieckim. Podczas trwającego od dnia 2 do 8 czerwca br. festiwalu w Moskwie, Leningradzie i stolicach radzieckich republik wyświetlane były polskie filmy fabularne: *Młodość Chopina*, *Ostatni etap*, *Zakazane piosenki*, *Stalowe serca*, *Skarb*, *Czarci Żleb*, *Dwie brygady*, *Miasto nieujarzmione*, *Pierwszy start* i *Warszawska premiera*. Ponadto wyświetlane były dwa filmy dokumentalne: *Dzieło Mistrza Stwosza* i pierwszy polski film kolorowy *Mazowsze*.

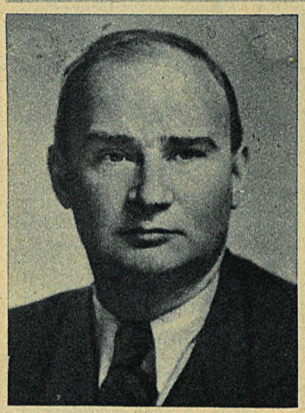
„Kinematografia Polski Ludowej" — broszura wydana z okazji festiwalu.

Jednocześnie w dwunastu miastach zorganizowane zostały w kinach wystawy obrazujące osiągnięcia polskich mas pracujących w kształtowaniu nowej kultury i udział kinematografii polskiej w procesie dokonującego się wielkiego dzieła budownictwa socjalistycznego w naszym kraju.

W uroczystym otwarciu festiwalu w Moskwie wzięła udział delegacja kinematografii polskiej pod przewodnictwem Prezesa Centralnego Urzędu Kinematografii inż. St. Albrechta. Delegacja w skład której weszli: Lesław Wojtyga — wiceprezes CUK, reż. Aleksander Ford — wiceprezes SPATiF-u, reż. Jan Rybkowski, operator Władysław Forbert, red. Biura Scenariuszowego CZWF — Dora Gromb, aktorzy filmowi — Aleksandra Śląska, Danuta Szaflarska, Czesław Wołłejko i Tadeusz Łomnicki — spotkała się z gorącym przyjęciem ze strony widzów i działaczy kinematografii radzieckiej.

Trwający festiwal pozwoli radzieckim widzom zapoznać się ze sztuką filmową Polski Ludowej i przyczyni się do dalszego zacieśnienia braterskich więzów pomiędzy narodami Związku Radzieckiego i narodem polskim.

KINEMATOGRAFIA POLSKA I JEJ PERSPEKTYWY



WŁODZIMIERZ SOKORSKI
Wiceminister Kultury i Sztuki

W majowym (5) zeszycie „Nowych Dróg", organu teoretycznego i politycznego KC PZPR, min. Włodzimierz Sokorski podsumował bieżący etap rozwojowy kinematografii polskiej omówieniem czterech ukończonych ostatnio filmów fabularnych: *Młodość Chopina*, *Pierwsze dni*, *Załoga* i *Gromada*.

Podkreślając we wstępie szerokie perspektywy rozwojowe filmu w ramach Planu Sześcioletniego, zakreślone uchwałą Prezydium Rządu o rozszerzeniu filmowej bazy produkcyjnej, która pozwoli na podwojenie obecnej produkcji, autor zwrócił uwagę na wielkie znaczenie faktu, że filmy ogląda rocznie 124 miliony widzów. Popularyzacja najbardziej masowej ze sztuk pozostawia jednak jeszcze 'niejedno do życzenia, toteż obecna sieć 2000 kin (z czego 700 miejskich) ulec musi szybkiemu wzrostowi.

W rozwoju polskiej kinematografii rozróżnia autor dwa wyraźne okresy. Pierwszy, trwający do r. 1949, obciążony był błędnymi teoriami prawicowego odchylenia w Partii. *„Film polski tego okresu rodził się w ogniu rewolucji, lecz jeszcze nie uzmysławiał jej socjalistycznego charakteru. Filmowcy polscy uczciwie i szczerze potępiali faszyzm we wszystkich jego przejawach, lecz jednocześnie nie w pełni uświadamiali sobie kierownicząą rolę naszej partii i nie bardzo wiedzieli, w jaki sposób współdziałać w wielkiej przebudowie kraju"*.

Obok szczytowego i bezspornego osiągnięcia tego okresu, jakim był *Ostatni etap*, obok wybitnej, choć poważnie obciążonej ideowymi błędami *Ulicy Granicznej*, obok udanej, ostrej satyrycznie i celnej komedii nowego typu, jaką był *Skarb*, ukazywały się filmy będące *„swoistym przeniesieniem gomułkowszczyzny na teren produkcji filmowej"*, zamazujące podstawowe różnice między walką narodowo - wyzwoleńczą PPR, GL i AL, a zdradziecką polityką kierownictwa AK. Do filmów takich zalicza autor *Dwie godziny*, *Za wami pójdą inni*, *Zakazane piosenki* i *Dom na pustkowiu*.

Ów okres pierwszy został podsumowany w Wiśle, kiedy to krytyka partyjna postawiła mocno postulat realizmu socjalistycznego. Po dwóch latach doświadczeń, po licznych dyskusjach w prasie, a zwłaszcza po czterech premierach nowych filmów polskich *„należy spróbować dać ocenę stanu polskiej kinematografii i jej perspektyw na najbliższą przyszłość"*.

Autor przeprowadza następnie szczegółową analizę *Młodości Chopina*, której daje szczególnie wysoką ocenę ideowo - artystyczną. *„W realizacji Forda film polski zmaterializował pojęcie realizmu socjalistycznego i jako metodę twórczą i jako konkretne dzieło artystyczne... Ford sięgnął głęboko do postępowych tradycji narodowych, prowadzących do naszej epoki i w ten sposób zespolił Chopina z dniem dzisiejszym, z twórczym dziełem socjalizmu... Mamy w dziele Forda niewątpliwie do czynienia z eposem narodowym, z dziełem marksistowskiej analizy i twórczego natchnienia"*.

Film trafnie wybrał ramy czasowe, pokazując lata, w których *„Chopin dojrzewał jako człowiek i twórca, w których odnalazł swoją drogę kompozytora rewolucjonisty... którym pozostał wierny do końca życia"*, a równocześnie lata, w których *„lud zaczął wdzierać się do polityki, literatury i muzyki..."* (w których) *w obozie walki narodowo-wyzwoleńczej coraz wyraźniej zaczyna dojrzewać problem więzi między jej zadaniami narodowymi, a demokratycznymi"*. *„Od trzech strzałów na zabawie karnawałowej do twórczego zwycięstwa w „Etiudzie Rewolucyjnej" — to trudna droga narastania w muzyce dążeń narodu, jego cierpień i jego walki"*. I drogę tę w pełni pokazano.

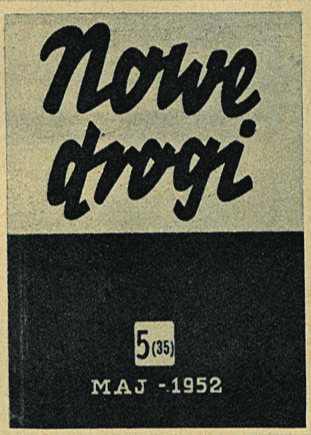
Również trzy pozostałe filmy są próbą zastosowania metody realizmu socjalistycznego, tym razem wobec tematyki współczesnej.

Twórcze siły naszego ustroju w perspektywie obrazu duchowego Błażeja Plewy, szeregowego robotnika, pokazują *Pierwsze dni*, w których pierwotny zamysł autora książki „Na przykład Plewa" uległ znacznemu rozszerzeniu. *„Realizatorzy słusznie sięgnęli do partii i kolektywu, jako do siły kierującej, dzięki czemu proces dojrzewania Plewy nabrał politycznej perspektywy i głębi"*.

Dzięki słusznej linii zasadniczej, dzięki niefałszowanej prawdzie życia i dobrym charakterystykom postaci *„film ten jest w zasadzie pierwszym filmem, dającym prawdziwy, słuszny ideologicznie obraz naszej rzeczywistości"*.

Pozytywną ocenę autora uzyskała również *Załoga*, której wychowawcza funkcja jest bezsporna, mimo poważnych braków i deklaratywności.

Natomiast *Gromada*, *„mimo słusznego ostrza antykułackiego — nie może stanowić w pełni udanego narzędzia naszej walki o wieś, gdyż nie stawia w sposób dostatecznie jasny problemów, którymi żyje dzisiejszy, pracujący chłop polski"*. Film ma szereg dobrych scen, wartościowych pozycji aktorskich, jednak zawężenie problematyki oddala go od prawdy obiektywnej, której *Pierwsze dni* są daleko bliższe.



Błędy, zauważone przez autora w czterech omawianych filmach, są przede wszystkim błędami scenariusza. W pracy ideologicznej nad zamysłem dzieła filmowego widzi autor główną drogę walki z błędami. Wymieniając przykładowo znaczną ilość tematów i gatunków filmowych, które czekają na polskich filmowców, nawołuje on do przejęcia odpowiedzialności za rozwój kinematografii nie tylko przez filmowców, ale przez pisarzy i wszystkich ludzi sztuki w Polsce.

Autor przypomina, że Stalin, zapytany przez pisarzy o istotę sztuki realizmu socjalistycznego, odpowiedział: *„Piszcie prawdę!"*

„Twórzcie prawdę — kończy min. Sokorski — *prawdę naszych czasów i naszych ludzi, trudną prawdę ostrych konfliktów klasowych, wielką prawdę wielkiej idei komunizmu, nie upraszczajcie zagadnień, lecz i nie gmatwajcie ich fałszywym psychologizowaniem wymyślonych sytuacji i wymyślonych konfliktów — oto, co chcielibyśmy powiedzieć do naszych ludzi pióra i ludzi filmu"*.

Doniosła wypowiedź teoretycznego organu KC PZPR stanowić będzie niewątpliwie cenną wytyczną dla naszych twórców.

(płaż)

POSŁUCHAJMY GŁOSU WIDZA

Jednym z najlepszych obrazów wyświetlanych w ubiegłym roku na naszych ekranach był włoski film *Złodzieje rowerów*. Był to również film, który oglądało najmniej widzów. Po kilku dniach wyświetlania sale kinowe były puste — film w krótkim czasie zdjęto z ekranów. Dlaczego tak się stało? Dlaczego społecznie pożyteczny film o wysokich wartościach artystycznych, przejmująca głęboko historia losu bezrobotnego ojca i jego dzielnego malca nie trafiła do naszego widza? Na to pytanie nikt niestety nie może odpowiedzieć wyczerpująco. Na to pytanie odpowiedzieć mogą tylko sami widzowie. Ale do tego potrzebne jest jakieś stałe miejsce, gdzie widzowie mogliby dyskutować i omawiać oglądane filmy. Dyskusje takie, organizowane stale w środowiskach młodzieżowych i robotniczych, w świetlicach, szkołach i zakładach pracy z udziałem ludzi filmu, mogłyby stać się ważnym środkiem podnoszenia kultury filmowej nowego masowego widza.

Społeczne, wychowawcze i polityczne znaczenie takich filmów, jak *Wielki Obywatel*, *Pierwsze dni*, *Złodzieje rowerów* czy *Pokolenie zwycięzców* nie zostało w pełni wykorzystane między innymi i dlatego, że widza uprzednio nie przygotowano do przyjęcia tych filmów. Oglądanie tych filmów przez zorganizowane zespoły widzów (z jednej szkoły, zakładu pracy), wyjście z tymi filmami z sal kinowych i wyświetlanie ich w dużych zakładach pracy połączone z omówieniem i dyskusją nad filmem przyniosłoby wiele korzyści. Przykładem mogą tu być dyskusje organizowane w ośrodkach szkolenia partyjnego.

W ośrodkach szkolenia aktywnych działaczy Partii, do ram normalnego programu zajęć wprowadzane są coraz częściej dyskusje nad filmami wyświetlanymi na ekranach. Widzowie partyjni wszechstronnie i wnikliwie omawiają osiągnięcia i niedomagania strony ideowej i artystycznej oglądanych filmów.

Posłuchajmy głosu jednego z uczestników dyskusji nad filmem *Pierwsze dni*, urządzonej na kursie szkolenia sekretarzy powiatowych PZPR w Warszawie:

„Zanim zaczniemy omawiać „Pierwsze dni", warto przypomnieć, że jesteśmy w trakcie przełamywania drobnomieszczańskiego stosunku do filmu. Jest to ta sama walka starego z nowym, jaka toczy się na każdym odcinku naszego życia. I w tej walce taki film, jak „Pierwsze dni", bardzo nam pomaga. Ci, którzy w kinie szukają rozrywki i tylko rozrywki nie mogą dostrzec lub nie chcą widzieć, że zachodnie filmy, w których biedna dziewczyna robi wielką karierę i wychodzi za dobrego milionera, przesiąknięte są ideologią zamazywania rzeczywistości. Jakże inne, jak bardzo nasze, z naszymi sprawami związane są „Pierwsze dni". Ten film głęboko utkwił w sercach klasy robotniczej. Na przykładzie Plewy widzimy, że załoga decyduje o zakładzie pracy. Film uczy nas, jaka powinna być postawa robotnika, majstra, inżyniera, sekretarza partii. Ale agitacyjna, polityczna, wychowawcza robota, jaką spełnia film, nie została jeszcze w pełni wykorzystana. „Pierwsze dni" należałoby pokazywać w dużych zakładach pracy, urządzając nad nimi dyskusje".

Takie głosy wyrobionego politycznie widza i jego spostrzeżenia stanowią cenny materiał dla zawodowej krytyki i dla samych twórców filmowych.

Masowemu widzowi mogą one pomóc w pełniejszym, głębszym zrozumieniu problemów społecznych i politycznych poruszanych przez film, realizatorom wyostrzyć mogą czujność na wysokie wymagania, żądania i potrzeby najbardziej uświadomionego widza. Krytykom filmowym pozwolić mogą oprzeć swoją ocenę realizowanych filmów, swoje wymagania i postulaty kierowane pod adresem kinematografii na najmocniejszych podstawach — na głosie wyrobionego społecznie i politycznie widza.

Piszemy: mogą się przyczynić, mogą pomóc, bo jeszcze w pełni nie pomagają. Przyczyną tego jest zbyt mała jeszcze ilość tych dyskusji. Przyczyną tego jest na ogół bierny i niedostateczny udział ludzi filmu w tego rodzaju dyskusjach.

Zbiorowe dyskusje widzów nad oglądanymi filmami są wydarzeniami sporadycznymi. Ruch ten nie przyjął jeszcze stałego, masowego charakteru. **BOHDAN WĘSIERSKI**

EUGENIUSZ CĘKALSKI NIE ŻYJE

Kinematografia polska poniosła bolesną stratę. W dniu 31 maja br. zmarł po długotrwałej chorobie reżyser filmowy Eugeniusz Cękalski.

W osobie zmarłego film polski stracił czołowego bojownika o socjalistyczną sztukę filmową, utalentowanego realizatora, pedagoga, teoretyka i publicystę.

Życie i praca Eugeniusza Cękalskiego były nierozerwalnie związane z tym wszystkim, co w kinematografii polskiej na przestrzeni ostatnich dwudziestu lat reprezentowało prawdziwie demokratyczną walczącą twórczość filmową.

Jako współzałożyciel i aktywista Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego „Start", w latach rządów sanacyjnych prowadził walkę o film służący sprawie postępu i wyzwolenia społecznego, wysuwając się na czoło realizatorów filmów dokumentalnych w Polsce.

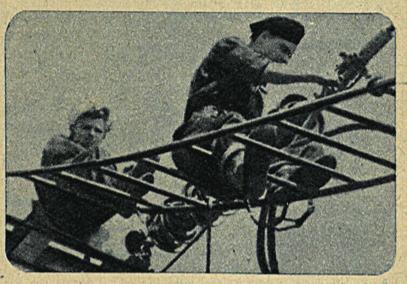
Po wyzwoleniu stanął w szeregu twórców nowej kinematografii polskiej. Obok pracy realizatorskiej w filmie dokumentalnym i fabularnym, poświęcił się wychowaniu nowych kadr filmowców polskich piastując godność dziekana Wydziału Reżyserskiego Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi.

Zmarły był laureatem Nagrody Państwowej.

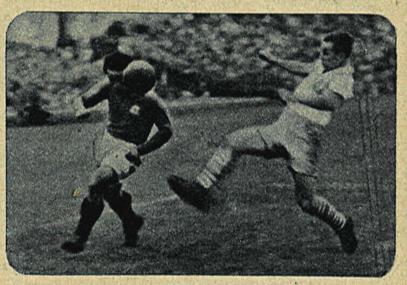
Nazwisko Jego trwale zapisało się w historii kinematografii polskiej.

POLSKA KRONIKA FILMOWA 23/52

DLA SZCZĘŚCIA NASZYCH DZIECI. Dziecięcy Wyścig Pokoju zgromadził liczne rzesze widzów i zawodników w Alei Stalina w Warszawie. Trasa: 50 metrów. Poziom na ogół wyrównany (zdjęcia: W. Janik, M. Wiesiołek, L. Zajączkowski).



NA BUDOWACH SOCJALIZMU. W Jaworznie na miejscu przestarzałej jednostki o małej zdolności produkcyjnej powstaje potężna fabryka energii elektrycznej — jedna z czołowych inwestycji planu 6-letniego (zdj.: W. Leśniewicz, Z. Raplewski).



SPORTOWA NIEDZIELA WARSZAWY. Międzypaństwowe spotkanie w piłce nożnej: Bułgaria — Polska! Gra jest raczej ostra niż ładna! Jedyna bramka zostaje strzelona przez Bułgarów (zdjęcia: Z. Śluzar, M. Wiesiołek).

ZE ŚWIATA

PRZECIWKO UKŁADOWI OGÓLNEMU. W zachodnich sektorach Berlina doszło do starć między demonstrantami a oddziałami neohitlerowskiej policji. „Precz z amerykańską okupacją" — to hasło rozbrzmiewa w całych Niemczech (Niemcy Zachodnie — NRD).

POZOSTAŁE TEMATY KRONIKI

- **NA ZLOT! ANI JEDNEJ TRÓJKI!** (zdjęcia: O. Samucewicz).
- **W TROSCE O ZDROWIE GÓRNIKA** (zdjęcia: W. Leśniewicz)

Dyskusja o dramaturgii w Związku Radzieckim

Doniosłym wydarzeniem w życiu kulturalnym Związku Radzieckiego i w procesie formowania się metody realizmu socjalistycznego jest wielka dyskusja o dramaturgii teatralnej i filmowej, którą wywołał fakt pojawiania się niedostatecznej ilości utworów, prawdziwie malujących życie współczesne.

Śmiałość, bolszewicka otwartość i odwaga w dyskusji, niepozbawionej sądów ostrych i stanowczych, wskazują raz jeszcze, jak doniosłym w procesie formowania się sztuki społeczeństwa socjalistycznego jest oręż krytyki i samokrytyki, jak bardzo pomaga on teorii sztuki w nadążaniu za życiem i rosnącymi wymaganiami widza radzieckiego.

Bezpośrednim powodem dyskusji stała się recenzja scenarzysty i dramatopisarza, Mikołaja Wirty, z filmu *Lekarz wiejski*. W recenzji tej stwierdza Wirta, że w życiu społeczeństwa nieantagonistycznego, jakim jest społeczeństwo radzieckie, *„nie ma już ostrych konfliktów, zderzania się idei, sił czy pojęć"*, że nie działają w nim siły wrogie, negatywne, wymagające osądzenia, że nie ma w nim miejsca na złożone, dramatyczne zdarzenia. Zdaniem Wirty, sztuka radziecka wkroczyć powinna w okres odtwarzania po prostu samego *„nurtu życia"*, w którym miejsce konfliktu zajmują co najwyżej zdarzające się między ludźmi nieporozumienia.

Przeciw teorii *„bezkonfliktowości"* i licznym jej konsekwencjom wystąpiło na łamach „Sowietskogo Iskusstwa" i „Litieraturnoj Gaziety" wielu pisarzy, dramaturgów i krytyków, zabrał głos także prosty widz. Dyskusję podsumowała zasadnicza wypowiedź „Prawdy", doniosły głos krytyki partyjnej, prostujący mylne tendencje, obalający hamujące twórczość teoryjki.

Teoria „bezkonfliktowości" zubożyła powstałe pod jej wpływem dzieła, przylepiając etykietę „nietypowe" na wszelkich zjawiskach życia, których z punktu widzenia swej czystości dostrzec nie chciała. Niektórzy autorzy oddalali się w ten sposób od życia, którego zresztą dobrze nie znali, uspokajając się zgodnością swych dzieł z „teorią".

Dogmatycy tacy widzieli postęp nie w ustawicznym ścieraniu się przeciwieństw, lecz w powolnej ewolucji. *„Dogmatyk* — pisał jeden z dyskutantów, S. Marwicz — *nie przeczył istnieniu złych ludzi, złych czynów, lecz aby nie psuć swego schematu, odsyłał to wszystko do kategorii „nietypowego", która nie interesuje sztuki"*.

Podobną opinię własnym doświadczeniem autorskim popiera pisarka łotewska, A. Brodele, stwierdzając: *„Szablonowe sądy krytyków: „to nietypowe", „to nie charakterystyczne dla naszego życia" i tym podobne są podzień dzisiejszy barierą dla swobodnego rozwoju dramaturgii"*. I opowiada dalej, jak postać szpiega z jej kołchozowej sztuki „Gorące serce" obwołała krytyka „nietypową". Istotnie, szkodnik był słabo, nierealistycznie zamaskowany, ale był właśnie typowym szkodnikiem. Pokazanie typowego szkodnika nie oznacza przecież, że jest on zjawiskiem nagminnym w rzeczywistości radzieckiej. Tych dwóch znaczeń pojęcia „typowe" nie można mieszać.

Zresztą, jak napisał A. Łobanow: *„Czyż słusznym jest wymagać od każdego utworu, żeby w jego temacie, działających postaciach znajdowały odbicie dokładne proporcje istniejące w życiu między złym i dobrym, ogólnym i osobistym itd.?"* Z jednego utworu żaden widz nie wyniesie kompletnej wiedzy o rzeczywistości radzieckiej, obok tego utworu istnieją przecież inne, przedstawiające inne strony życia. Trzeba, by te proporcje zawarte były nie w każdym filmie i w każdej sztuce z osobna, ale w całym nurcie dramaturgii.

Twórcy, którzy nie poszli drogą uważnego obserwowania codziennego życia człowieka radzieckiego, lecz zadowalali się martwym schematem, rychło zorientowali się, że dramaturgia nie może się obyć bez konfliktów i próbowali lansować kompromisową teorię. Według nich jedyny konflikt, jaki istnieje w społeczeństwie socjalistycznym, to *„konflikt dobrego z lepszym"*. Nie trudno jednak zrozumieć, że dobre nie może z lepszym popadać w konflikt. Gdy „dobre" ściera się z lepszym — co słusznie zauważył Surow — to przestaje być dobrym, staje się zacofanym, inaczej mówiąc — złym.

Liczni dyskutanci podkreślali, że nowa sztuka nie charakteryzuje się ani brakiem postaci i zjawisk ujemnych, ani też ich przesadną obecnością. Problemem jest nie tyle negatywna postać w sztuce, ile stosunek do niej autora. Mogą nawet istnieć utwory poświęcone w głównej mierze zjawiskom ujemnym i walce z nimi. Utwory takie bynajmniej nie „znieswawiają" rzeczywistości radzieckiej, ani nie stają się „trybuną dla negatywnego bohatera", jeśli tylko autor pokazuje zło z prawidłowych, partyjnych pozycji, rzetelnie je demaskuje i wywołuje potępiający osąd widza.

Wielokrotnie przewijał się w dyskusji problem komedii, zwłaszcza komedii satyrycznej, której szczególnie trudno się obyć bez ostrego konfliktu między ujemnym i dodatnim. A. Surow streszcza poglądy ogółu dyskutantów, pisząc: *„Potrzeba nam komedii satyrycznej i mylą się ci, którzy sądzą, że tradycje Gogola i Szczedrina umarły dla dramaturgii radzieckiej"*.

Teoria „bezkonfliktowości" wyrządziła wiele złego również postaci bohatera pozytywnego, który wyidealizowany, „namalowany jednolicie różową farbą" rodzi nudę i niedowierzanie. Często dzieje się tak dlatego, że bohater ten nie zmienia się w toku akcji, że wypadki pozostawiają go nietkniętym aż do końca sztuki czy filmu. Często powodem jest prymitywne założenie, że robotnik - racjonalizator nie może być przodującym w pracy, a zacofanym w swym życiu osobistym lub odwrotnie. Zależność między różnymi stronami życia człowieka istnieje, ale jest bardzo złożona.

Przesadne często przejmowanie się autora problemami technicznymi, a brak uwagi dla pasjonującego tematu, jakim jest życie wewnętrzne dojrzewającej pod wpływem radzieckiego kolektywu jednostki, doprowadziły — zdaniem A. Łobanowa — do braku utworów, traktujących o najważniejszych problemach bytu, rodziny, etyki itd. Nie ma żadnych „obowiązkowych" zagadnień, które jakoby konieczne są dla „pełności obrazu". Słowne deklaracje o sprawach bardzo doniosłych i ważnych, które jednak nie mają istotnego związku z tematem ani rozwojem charakteru bohaterów, zawisają często w powietrzu. *„Czy można napisać sztukę o rodzinie, bez postawienia problemów „produkcyjnych"? Czy może być sztuka po prostu o miłości?* — pyta Łobanow i odpowiada: — *Bezwarunkowo tak, jeśli bohaterowie zostaną przedstawieni w całym bogactwie charakterów, jeśli sztuka przepojona będzie współczesnością"*.

Zasadniczym głosem w dyskusji dramaturgicznej był sumujący ją artykuł *„Opóźnienie ideologiczne dramaturgii"*, zamieszczony w „Prawdzie" z 7.IV. br.

Partia znowu przyszła z pomocą twórcom wskazując, że przyczyny kryzysu w dramaturgii obciążają samych pisarzy. Hamulce organizacyjne, słusznie zresztą obnażone i skrytykowane, są bowiem natury wtórnej. *„Głównym, decydującym powodem stało się niesłuszne rozumienie przez krytyków i dramaturgów pewnych zagadnień teorii i praktyki realizmu socjalistycznego, w pierwszym rzędzie zagadnienia konfliktu jako podstawy dzieła."*

„Główna przyczyna ubóstwa dramaturgii — czytamy dalej w „Prawdzie" — *przyczyna słabości licznych utworów leży w tym, że pisarze nie stawiają u podstawy swoich dzieł głębokich, życiowych konfliktów, lecz starają się ich unikać. Jeśli sądzić według takich dzieł, to u nas wszystko układa się dobrze, idealnie, nie ma żadnych konfliktów. Niektórzy pisarze sądzą, że im niemal zakazano krytykować złe, ujemne w naszym życiu. Niektórzy zaś krytycy wymagają, by w artystycznych utworach pokazywać tylko idealne typy, a jeśli pisarz czy dramaturg pokazuje to, co negatywne w życiu — krytyka nie zostawia na nim suchej nitki. Takie podejście jest niesłuszne. Postępować tak — to znaczy przejawiać tchórzostwo, grzeszyć przeciw prawdzie"*.

Artykuł stwierdza, że w utworach, które stworzone zostały w duchu teorii bezkonfliktowości brak tętna prawdziwego życia. A przecież tak sztuki klasyczne, jak i najlepsze dzieła dramaturgii radzieckiej oparte są na ostrych życiowych konfliktach.

„Nie powinniśmy obawiać się ujawniania niedociągnięć i trudności. Potrzebni nam są Gogolowie i Szczedrinowie. Niedociągnięć nie ma tam, gdzie nie ma ruchu. A my rozwijamy się i idziemy naprzód — a więc są u nas trudności i niedociągnięcia."

„Tylko sztuka prawdy życiowej może być naprawdę ideowa i oddziaływać na dusze milionów ludzi" — pisze dalej „Prawda" i przypomina słowa Józefa Stalina: *„Bolszewicy tym — między innymi — odróżniają się od każdej innej partii, że się nie boją prawdy, że nie boją się zaglądać prawdzie w oczy, choćby była ona nie wiedzieć jak gorzka"*. Tymczasem, trudno nazwać sztuką prawdy życiowej taką sztukę, w której problemy techniczne wypierają troskę o żywego człowieka.

Wspomina artykuł o licznych ostatnio utworach o robotnikach i chłopach kołchozowych, w których *„przedstawiona jest technika, mówi się o współzawodnictwie, o wypełnianiu planów produkcyjnych. Ale brak w nich ludzi w ich życiu codziennym, brak ich świata duchowego, ich kultury...* (Ludzie w takich utworach) *przedstawieni są jednostronnie, bez żadnych zainteresowań, oprócz produkcyjno - technicznych"*.

Uboga jednostronność w malowaniu obrazu współczesnego człowieka radzieckiego zdradza nieznajomość życia. *„Pokazywać technikę, opowiadać o współzawodnictwie można na podstawie informacji otrzymanych w gabinecie dyrektora po parokrotnych odwiedzinach w jakiejś fabryce lub kołchozie. Ale po to, by dobrze pisać o życiu codziennym, kulturze, duchowych potrzebach i zainteresowaniach człowieka radzieckiego literat musi uczynić znacznie więcej: gruntownie poznać życie naszych robotników i chłopów"*.

Artykuł kończy się apelem do pisarzy, by nowe utwory zaciekawiały widza *„oryginalnością tematyki i materiału życiowego oraz wysokim poziomem artyzmu. Doskonalić swój warsztat pisarski, doskonalić uporczywie i wytrwale, oto najważniejsze na dziś zadanie życiowe każdego dramaturga. Dramaturgię naszą rozwijać trzeba w całej różnobarwności jej gatunków, śmielej tworzyć sztuki satyryczne i dobre, wesołe komedie, które dotąd nie cieszą się dostatecznym uznaniem pisarzy"*.

Dyskusja o dramaturgii przeniesiona zostanie niebawem na Plenum Związku Pisarzy Radzieckich, gdzie z pewnością doczeka się ostatecznego podsumowania. Swymi wynikami wpłynie niewątpliwie na treść i formę nowych filmów radzieckich, zwłaszcza wobec realizacji w niedalekiej przyszłości gigantycznego planu 127 scenariuszy nowych filmów fabularnych.

Opracował
JERZY PŁAŻEWSKI

Na granicy dwóch światów

Berlin, tajemniczy, fascynujący, pełen dziwacznych kontrastów Berlin, miasto na granicy dwóch światów, miasto twórczej pracy i podstępnych knowań, miasto najdziwaczniejszych kontrastów — oto teren akcji sensacyjnego filmu węgierskiego reż. Zoltana Varkonyi *Strefa zachodnia*.

Przez ruiny, piwnice zwalonych domów, opuszczone schrony przeciwlotnicze, podziemne korytarze ucieka garstka ludzi. Jest między nimi barczysty, młody człowiek, jest poważna kobieta w średnim wieku i siwy, niedołężny starzec. Wisi nad nimi niebezpieczeństwo.

A przecież uciekający starzec, dyszący ciężko i potykający się na rumowiskach, nie jest żadnym przestępcą. To wybitny uczony, profesor Lorand Akos z budapeszteńskiego Instytutu Geofizycznego. Jakże się to stało, że sędziwy profesor musi szukać schronienia, niby tropione zwierzę, w ruinach i gruzach zachodniego Berlina?

Prof. Akos, wynalazca aparatu do badań węglowych, był sumiennym pracownikiem w Ludowych Węgrzech, w gruncie rzeczy hołdował jednak tezie apolityczności nauki i żywił wiele iluzji wobec przedstawicieli nauki zachodniej.

W czasie kongresu geofizyków, odbywającego się we wschodnim Berlinie, Akos zostaje zwabiony — przy pomocy zręcznych intryg — do strefy zachodniej, do mieszkania swego dawnego przyjaciela i współpracownika, chorego profesora Mac Leana. Akosowi, który nie wie, że jego przyjaciel pracuje obecnie w instytucie badań atomowych, wydaje się, że zastał Mac Leana niezmienionym. Wywiązuje się między nimi rozmowa, która będzie miała niespodziane konsekwencje:

—Dawno nie byłem tak szczęśliwy — mówi Akos. — *Nie zmieniłeś się...*

— Nie taki diabeł straszny, jak go malują...

— A stara przyjaźń nie rdzewieje. Nie pijesz?

— Niestety, nie wolno mi. Nic mi już nie wolno. Ale pij ty. Za moje zdrowie i za twój aparat. Pamiętasz, coś mi pisał w 1944 roku?

— Czy pamiętam? Dosłownie chyba! Pisałem tak: gdybym mógł raz jeszcze pojechać do Nowego Jorku i pracować z tobą, byłbym najszczęśliwszym człowiekiem na świecie.

— No, a teraz pracowałbyś razem z nami?

— Z przyjemnością. Im jestem starszy, tym bardziej widzę, ilu rzeczy muszę się jeszcze uczyć. W niektórych dziedzinach, my na Węgrzech, błądzimy niemal po omacku.

— Ba na Węgrzech! Wiesz, szczerze ci współczuję. Ciężko pracować, gdy komenderują tobą i nie pozostawiają ani krzty wolności nauce.

— Czuję się wolnym. Nauka i u nas jest wielką rzeczą... Wiele się po nas spodziewają. Otaczają nas szacunkiem, opiekują się...

— Dyktatura proletariatu to przemoc. Ustawowy ucisk!

— Ja na sobie nigdy tego jeszcze nie odczułem.

Towarzyska rozmowa kończy się zatrzymaniem Akosa na noc w strefie zachodniej. Rankiem ilustrowane gazety zachodnioberlińskie publikują fotografię uczonego z sensacyjną wiadomością, że postanowił nie wracać do kraju i przyjął propozycje poczynione mu przez rząd amerykański.

Akos gwałtownie protestuje, na co elegancki pełnomocnik wojskowy instytutu Mac Leana, płk. Thompson, odpowiada pierwotnie, że wszystko to jest omyłką, potem jednak w imieniu władz amerykańskich czyni mu bajeczne propozycje współpracy i otwarcie namawia do zdrady.

— Bandyci! — woła doprowadzony do ostateczności uczony.

— Cóż to za ton, drogi panie profesorze, przecież jesteśmy obaj Europejczykami, cóż to za ton...

— To zwyczajne rabowanie ludzi!

— Jest pan znanym uczonym. Ale czy tak samo będziemy pana poważać, gdy należeć pan będzie do strony zwyciężonej? Proszę się zastanowić!

— Co pan tu wygaduje!

— Staram się patrzeć w przyszłość. Nauka nakłada obowiązki...

— Moim obowiązkiem jest powiedzieć wam: gangsterzy, wynoście się do diabła!

— Ach tak? Zaczniemy wobec tego z innej beczki.

Thompson podchodzi do aparatu z głośnikiem, który stoi w rogu pokoju, i przekręca kontakt.

— Poznaje pan swój głos, profesorze?

Z głośnika słychać istotnie głos Akosa: *„Dawno nie byłem tak szczęśliwy. Czuję się wolnym"*. Znowu głos Akosa: *„Z przyjemnością. Gdybym mógł raz jeszcze pojechać do Nowego Jorku i pracować z tobą, byłbym najszczęśliwszym człowiekiem na świecie"*.

Thompson wyłącza głośnik.

— Czy i teraz odsyła nas pan do diabła? Jeśli się pan zgodzi na nasze warunki, może stać się pan najsławniejszym geofizykiem na świecie. A jeżeli nie — to dziś wieczorem radio obwieści pańskie oświadczenie całemu światu. Proszę mi wierzyć, nie będzie pan już miał potem po co wracać do kraju. Niech się pan namyśli... Nie naglimy. Ma pan 12 godzin do namysłu.

Akos jest jednak nieugięty. Przejrzał. Thompson szybko rozważa sytuację. A gdyby tak pozwolić pozornie uciec profesorowi, podrzucając mu do teczki dokumenty, które pozwoliłyby go ująć i aresztować za szpiegostwo przemysłowe? Nad ruinami zachodniego Berlina zapada zmrok...

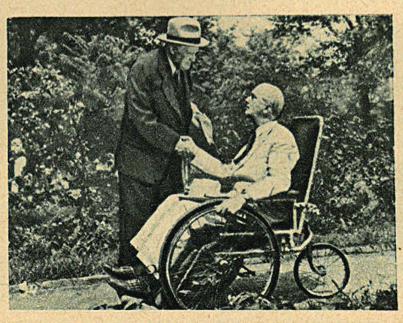
Nowy film węgierski, śmiało demaskujący „protektorów" nauki spod znaku tyfusowej wszy i bomby atomowej, korzystał — jak stwierdza Peter Bacso, autor scenariusza — z doświadczeń takich filmów radzieckich, jak *Śmiali ludzie* i *Tajna misja*, które były dowodem, że formę sensacyjną, pełną przygód i nieoczekiwanych zdarzeń można nasycić nową treścią. W trosce o wierność szczegółów, ekipa realizatorska pracowała w znacznej mierze na terenie samego Berlina.

Rola prof. Akosa jest ostatnią kreacją wielkiego aktora węgierskiego, niedawno zmarłego Artura Somlaya, znanego nam już z filmu *Gdzieś w Europie*. W ten sposób zamknął swój trud życiowy płomienny bojownik pokoju, nauczyciel młodego pokolenia aktorów węgierskich.

Publiczność polska z niecierpliwością czeka na *„Strefę zachodnią"*.

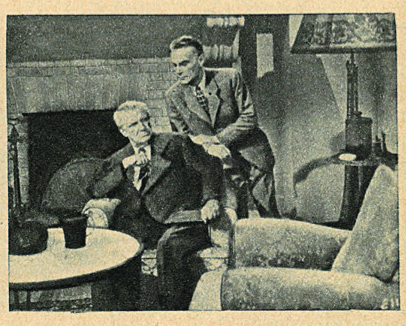
Z. G.

Przez ruiny, piwnice zwalonych domów, opuszczone schrony przeciwlotnicze, korytarze ucieka troje ludzi...



Prof. Akos, wybitny geofizyk, zwabiony został do strefy zachodniej Berlina, do swego dawnego przyjaciela, amerykańskiego profesora Mac Leana.

Z ludźmi, którzy śpieszą na pomoc zatrzymanemu Akosowi, amerykańska policja przed gmachem instytutu Mac Leana rozprawia się bez pardonu.



„Czy i teraz odsyła nas pan do diabła?" — pyta Akosa Thompson, szantażując profesora nagraną na płytę rozmową z profesorem Mac Leanem.

„NĘDZNICY" — *dzieło o trwałej wartości*

Jak wiadomo, policja francuska zabroniła budowy pomnika Victora Hugo w Paryżu. Po stu latach Hugo okazał się równie groźny jak wówczas, gdy ogłaszał swe pełne gniewu „Kary". Groźny — dla kogo? Dla tych, którzy dziś tak samo jak wówczas gnębią lud Francji, dla tych, którzy pogardzają godnością i wolnością prostego człowieka, dla tych, przeciw którym dziś, jak przed stu laty, zwraca się do ludu płomienne wezwanie Hugo: *„Brońcie Francji po bohatersku, z rozpaczą i czułością. Bądźcie straszni, patrioci!"*

Dzisiejsi amerykańscy okupanci Francji i jej rodzimi kapitaliści wiedzą, że gniew ludu będzie bezlitosny, boją się go i boją się siły działania artysty na wyobraźnię mas, artysty, który przed stu laty stwierdził głośno: *„Idea pokoju powszechnego jest wspólną własnością tych wszystkich narodów, które domagają się pokoju jako najwyższego dobra"*.

Przed stu laty wypędzono Victora Hugo z Francji jako człowieka groźnego dla ustroju służącego interesom klasy posiadaczy. Dziś obrońcy tej samej klasy pragnęliby wyrzucić z dorobku francuskiej kultury wielkiego pisarza, który wołał, iż *„wcześniej lub później zwycięży Paryż Komuny"*.

Amerykańscy okupanci i ich francuscy wasale mogą zakazać stawiania Victorowi Hugo pomników, mogą na ich miejscu umieszczać modele amerykańskich samochodów. Ale nie potrafią usunąć Victora Hugo z historii. Należy on do kulturalnego dorobku całej ludzkości. Nieprzemijająca wartość jego dzieł tkwi w ich humaniźmie, w głębokim umiłowaniu człowieka, w namiętnym proteście przeciwko ustrojowi dopuszczającemu krzywdę i ucisk człowieka.

Łatwo to pojąć, gdy ogląda się film osnuty na tle jednego z najwybitniejszych dzieł Hugo — powieści *Nędznicy*, mimo iż jest to film sprzed lat 18-tu, posługujący się chwilami nie stosowanymi już dziś środkami wyrazu, nie wolny od braków i błędów.

O swej powieści *Nędznicy* pisał Hugo: *„Dopóki nie zostaną rozstrzygnięte trzy zasadnicze problemy tego stulecia: ucisk ludzi, którzy stali się proletariuszami, upadek kobiet z powodu głodu, wyniszczenie dzieci w nocnej pracy... dopóki na ziemi panuje nędza i ciemnota, książki podobne do tej nie mogą być niepotrzebne"*.

Kapitalizm nie tylko nie rozstrzygnął owych problemów, lecz je zaostrzył. I *Nędznicy* — również i w swej ekranowej postaci — są mocnym oskarżeniem ustroju kapitalistycznego.

Nędzników wielokrotnie przerabiano na film. Ich bogata fabuła, wyrazisty rysunek postaci, obfitość scen budzących uczucia grozy, litości, współczucia i gniewu, romantyzm i patos klimatu powieści pociągały licznych reżyserów jako łatwo przemawiające do wyobraźni widzów.

Film *Nędznicy*, który wszedł na nasze ekrany w 150 rocznicę urodzin Victora Hugo, uroczyście obchodzoną przez wszystkie narody obozu postępu i pokoju, zrealizowany został przez francuskiego reżysera Raymond Bernarda. Reżysera pociągnęła przede wszystkim fabularna strona powieści. Mimo dużych skrótów, rozmiar dzieła wymagał dwóch filmów. *Nędznicy* są filmem dwuseryjnym, przy czym seria pierwsza jest w stosunku do drugiej bardziej pogłębiona psychologicznie w rysunku głównych postaci. W serii drugiej reżyser nie uniknął niebezpieczeństwa sprowadzenia filmu chwilami do poziomu melodramatu.

Przy oglądaniu *Nędzników* pamiętać trzeba, że film powstał przed 18 laty, które w rozwoju kinematografii stanowią poważny krok naprzód. Realizm socjalistyczny w sztuce filmowej nauczył nas przeżywać piękną surowość prawdy, cenić liryzm ludzkich uczuć, ale i odrzucać łatwy sentymentalizm zewnętrznych efektów. Mogą tedy razić dzisiejszego widza takie przeciągnięte sceny, jak śmierć córki Thenardiera, ostatnie chwile Valjeana, czy obraz spiskujących młodych patriotów. Nie zapominajmy jednak, że powieść *Nędznicy* to wszakże dzieło epoki romantyzmu, który ludzkie uczucia i konflikty przystrajał bogatą ornamentyką zewnętrzności.

Niewątpliwie głęboko jednak odczujemy inne sceny, jak choćby tę, w której Jean Valjean, serdecznie, po ludzku przyjęty w domu biskupa Myriela, swym milczeniem i nieruchomą lecz pełną wyrazu twarzą oddaje całe zdumienie i nieufność człowieka dotychczas przez wszystkich odtrącanego, wyrzuconego poza społeczeństwo, szczutego jak zwierzę. Zobaczymy go później na leśnej drodze, gdy słabszemu od siebie chłopcu odbierze jego skarb — drobną monetę — i zrozumie okropność swego czynu. W tej chwili, w napiętnowanym przez wszystkich galerniku, odrodzi się człowiek. Przeżyjemy piękno tego odrodzenia i uchwycimy sens dzieła Hugo: wiarę w człowieka, miłość do ludzi udręczonych i uciskanych. Szczere wzruszenie wywoła widok maleńkiej postaci biednej Cosetty, jej dziecięcego lęku wobec zimnego okrucieństwa otaczającego ją świata. Wstręt budzi zwyrodniały Thenardier, nienawiść — sprawcy tragedii Fantyny, podziw i uznanie — moralna siła i szlachetność burmistrza Madeleine.

Mimo powierzchownego ujęcia społecznej treści *Nędzników* przez realizatorów, treść ta — dzięki wielkiej sile talentu Victora Hugo, jego wrażliwości, pasji artystycznej oraz wspaniałej znajomości ludzi — przemawia bardzo silnie z ekranu.

Niedostatki ujęcia reżyserskiego w znacznym stopniu wyrównuje świetna gra aktorów. Znakomity, nie żyjący już artysta, Harry Baur stworzył w roli Jean Valjeana kreację najwyższej miary. Głęboko przeżyta postać, bogato wyposażona w indywidualne cechy, w każdej chwili przykuwa uwagę widza, przekonując swą prawdą, zadziwiając szczerością i siłą przeżyć, poruszając wielkością cierpienia i wielkością pracy dokonanej nad własnym odrodzeniem. Trzeba także podziwiać możliwości talentu Harry Baura, który gra również epizodyczną w filmie lecz wstrząsającą, oddaną z wielkim artyzmem i prawdą postać nędzarza Champmathieu.

Charles Dullin wyposażył chciwca Thenardiera w całą ohydę ludzkiej szmaty, a Charles Vanel zdyscyplinowaną, oszczędną w środkach, powściągliwą grą oddał automatyzm mrocznej i zimnej duszy inspektora Javerta, beznamiętnego strażnika formalizmu prawa, broniącego ustroju „świętej własności prywatnej".

Głęboko wzruszająca jest w pierwszej serii filmu mała dziewczynka, grająca z urzekającą szczerością i bezpośredniością postać Cosetty.

Bogactwo treści *Nędzników* dostarczy widzom rozlicznych bodźców, pobudzających wyobraźnię, świadomość i uczucia. Do wszystkich film przemawia swym głębokim humanizmem, płynącym z afirmacji człowieka, z potępienia ucisku, krzywdy i niesprawiedliwości ustroju wrogiego człowiekowi. Ta istotna wartość filmu przesłania słabe strony jego formy, jak teatralny patos w ujęciu wielu scen, czy zdeformowane bez potrzeby ujęcia fotograficzne.

Z ekranu, mimo wszystko, przemawia wielkie dzieło Victora Hugo.

STANISŁAW GRZELECKI

CO UJRZYMY NA EKRANIE?

KARIERA W PARYŻU
(Karriere in Paris)

Scenariusz: J. Barckhausen i A. Stenbock-Fermor według powieści Balzaka pt. „Ojciec Goriot".
Reżyseria: Georg C. Klaren i Hans-Georg Rudolph.
Zdjęcia: Fritz Lehmann.
Muzyka: Ernst Roters.
Wykonawcy: Joachim Hildebrandt (Eugeniusz de Rastignac), **Ernst Legal** (ojciec Goriot), **Ursula Burg** (hr. Restaud), **Klaramaria Skala** (Delfina Nucingen), **W. A. Kleinau** (Vautrin), **R. Hausmeister** (hr. Beauseant), **E. Glässner** (księżna), **E. Sellmer** (Madame Vauquer), **U. Manneskuhl** (Yvette) i inni.
Produkcja: „DEFA" — 1951.

Adaptacja filmowa znanego dzieła Balzaka p.t. „Ojciec Goriot", ukazującego stosunki panujące w sferach burżuazji i arystokracji francuskiej XIX w. Bohaterem filmu jest młody szlachcic de Rastignac, który w Paryżu za wszelką cenę — poprzez znajomości, spekulacje, intrygi i bogaty ożenek — dąży do zrobienia kariery.

STREFA ZACHODNIA
(Nyngati ovezet)

Scenariusz: Z. Varkonyi i P. Bacso.
Reżyseria: Z. Varkonyi.
Zdjęcia: I. Elben.
Muzyka: J. Kerekes.
Wykonawcy: A. Somlay (prof. Akosz), **A. Szirtes** (Kadasz), **M. Sulyok** (jego matka), **E. Spanyik** (Ewa), **G. Benkö** (Orvos), **S. Pecsi** (Forgacz), **T. Uray** (prof. Mac Lean), **H. Gobbi** (Lotte, jego asystentka), **I. Somolo** (Thompson), **K. Kovacs** (dr. Conrad) i inni.
Produkcja: „Magyar Film" — 1951.

Sensacyjna historia naukowca węgierskiego, który bawiąc na zjeździe w Berlinie wpada w sidła imperialistycznych agentów. Film ukazuje również stosunek środowiska robotniczego do ludzi nauki, oddających całą swą wiedzę na usługi narodu. Znaczna część akcji rozgrywa się na terenie podzielonego na strefy Berlina.

„Mury Malapagi" — i jej ludzie

Rok 1946 — *Bitwa o szyny*
1948 — *Potępieńcy*
1949 — *Mury Malapagi*

— to filmy postępowego reżysera francuskiego Rene Clementa. Przyznajmy, że niewielu jest takich realizatorów na Zachodzie, z których by każdy stworzył po wojnie trzy wartościowe filmy.

Mimo, że przedwczesne byłoby jeszcze snucie wniosków na temat drogi rozwojowej Clementa jedynie na podstawie tych filmów, narzuca się jednak pewna cecha charakterystyczna jego twórczości: Clement przechodzi od bohatera zbiorowego do indywidualnego.

Formalnie oceniając tę drogę, można by w niej dostrzec pewne podobieństwo do filmowych doświadczeń znakomitego Eisensteina, który także od masowego *Strajku* i *Pancernika Potiomkina* doszedł do *Aleksandra Newskiego* czy *Iwana Groźnego*.

Bitwa o szyny, która — nie bez błędów — ukazywała w sposób niemal dokumentalny fragment walki narodu francuskiego z niemieckim faszyzmem — pozostaje jednak do dzisiaj najlepszym filmem Clementa, którego dalsze dzieła odznaczają się głównie doskonaleniem środków wyrazu, formy i techniki realizatorskiej.

Dokonawszy próby pokazania ostatecznego końca różnych „wodzów" i sługusów faszyzmu w *Potępieńcach*, Clement w *Murach Malapagi* sięgnął do tematyki współczesnej, a równocześnie ograniczył ilość głównych bohaterów (jest ich tylko troje).

Bohater filmu Piotr nie ma dość siły i możliwości, by przeciwstawiać się ścigającej go w jego ojczyźnie policji. Przekracza nielegalnie granice Włoch, sądząc, że tam znajdzie azyl, ale jego nadzieje zawodzą. Film kończy się pesymistyczną nutą — sukces odnosi raz jeszcze faszystowska policja Włoch i Francji. Takie zakończenie spotykamy w

postępowych filmach zachodnich nie po raz pierwszy. Bohater tych filmów niestety najczęściej poddaje się losowi i jego pozycja w społeczeństwie na końcu filmu jest taka sama jak na początku — jeśli nie gorsza.

Takie dzieła kinematografii włoskiej jak *Złodzieje rowerów*, *Człowiek bez jutra*, a także *Mury Malapagi* (produkcji francusko-włoskiej) na pierwszy rzut oka świadczyć mogą, że scenarzyści nie dość silnie zrozumieli jeszcze potrzebę ukazywania walki prostych ludzi o lepsze jutro, internacjonalnej solidarności klasy robotniczej, walki o pokój.

Zarzut ten jest o tyle niesprawiedliwy, że w warunkach szalejącej cenzury kapitalistycznej prawie wszystkie próby tego rodzaju spotykają się natychmiast z ostrymi represjami i... wycofaniem kredytów ze strony producenta. Z drugiej strony niejeden scenarzysta i realizator sądzi, że ukazanie beznadziejności położenia bezrobotnego lub zbiega politycznego jest samo w sobie dostatecznie mobilizujące jako protest przeciwko panującym stosunkom.

Nie jest dobrze, gdy pesymizm dominuje nad całym filmem, a postawa autorów wygląda raczej na załamanie rąk w beznadziejnej sytuacji, niż na mobilizowanie sił do walki.

W takich wypadkach okazuje się nieraz, że tło filmu, sugestywne obrazy ubogich dzielnic wielkich miast, uboczne postaci — więcej wnoszą do filmu elementów buntu i walki od głównych bohaterów.

Tak właśnie jest w *Murach Malapagi*, gdzie aktorom — mimo wysokiego poziomu ich gry — pierwsze skrzypce wyrywają stale postacie epizodyczne, statyści, uwagi rzucane z tłumu, a nawet sama sceneria nędznych dzielnic Genui.

Przybycie „intruza" do domu, w którym wraz z córką mieszka nie żyjąca z mężem Marta, budzi sensację i nawet wyraźne przejawy wrogości wśród sąsiadów, ale gdy tylko pokazuje się policjant węszący za zbiegiem, wszyscy mieszkańcy zrujnowanej kamienicy stają solidarnie po stronie Piotra, twierdząc, że nigdy go nie widzieli. W stosunku ludności do tego policjanta przejawia się z całą siłą niechęć przeciwko istniejącemu ustrojowi, widać zalążki buntu.

Te — w scenariuszu marginesowe — fakty pogłębił scenarzysta w charakterze Cechiny, córki Marty. Ta dziewczynka ma własne, psychologicznie uzasadnione powody do braku zaufania i niechęci wobec Francuza. Stopniowo następuje w niej przemiana, kierowana nie tylko uczuciami narastającej sympatii do tego, który ma być jej przybranym ojcem. Postać Cechiny w pewnym stopniu także podkreśla narastanie poczucia solidarności z prześladowanym, tropionym człowiekiem.

Drugim ważnym atutem filmu jest znakomite wygranie przez reżysera scenerii, ukazanie dzielnicy Genui wraz z jej uliczkami, ruinami i wypełniającą je masą najuboższej ludności.

Te dwie prawdy ulicy włoskiego miasta, widoczne w licho ubranych postaciach i ich postawie, w potwornie brudnych zabudowaniach — znacznie przerastają dość banalną pierwszoplanową akcję miłosną.

Kunszt reżyserski Clementa widoczny jest w rozwiązywaniu krótkich fragmentów, scenek rodzajowych, pełnych humoru i ciepła (wyrywanie zęba, historia z kurą i t.p.).

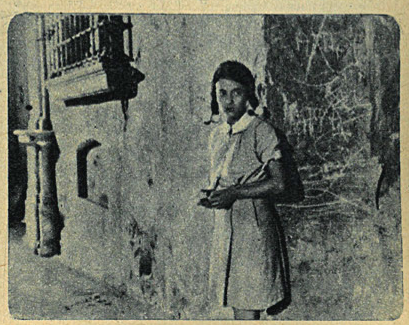
Zadania, jakie postawił sobie Rene Clement, pomógł mu wykonać w pełni znakomity operator Louis Page podkreślając, zarówno w zdjęciach nocnych jak i dziennych, pełne plastyki realia otoczenia. Na szczególną uwagę zasługuje sugestywna atmosfera dzielnicy portowej, odtworzona głównie przy pomocy odpowiedniego operowania światłem w plenerach nocnych.

Jean Gabin jako aktor nie potrzebuje pochwały. Jest to niewątpliwie najbardziej soczysta i pełna wyrazu postać ekranu francuskiego po śmierci takich „asów", jak Baur, Jouvet, Raimu, Renoir... Jedyny zarzut, jaki można by postawić Gabinowi (a raczej producentom) to wykorzystywanie go w rolach już w znacznej mierze ograny ch. Gabin z *Murów Malapagi* to ten sam nieszczęśliwy zbieg prześladowany przez los z *Ludzi za mgłą*.

Słynna niegdyś gwiazda włoska, Isa Miranda, straciła już część swej urody, za to talent jej rozwinął się i dojrzał. Jest godną partnerką Jeana Gabina. Ale największą rewelacją filmu jest młodociana Vera Talchi w roli Cechiny. Postać dziewczynki została najgłębiej i najtrafniej ujęta w scenariuszu, a reżyser znakomicie pokierował młodocianą odtwórczynią. W dużym stopniu właśnie dzięki niej film tak bardzo przejmuje i wzrusza.

*

To wszystko, co napisałem powyżej, odnosi się głównie do wersji oryginalnej filmu. Nie wątpię, że polski „dubbing" zasłuży sobie jeszcze na specjalny artykuł w „Filmie"*). Na razie tylko krótka uwaga. Koncepcja dubbingu filmu wielojęzycznego nie została zupełnie przemyślana. W *Murach Malapagi*, obok zaniku typowego i charakterystycznego tła dźwiękowego, powstały przykre nieporozumienia przy tłumaczeniu dialogów francusko-włoskich. Dialogi te są obecnie w trakcie akcji tłumaczone przez dubbingujących aktorów z polskiego na... polski.



Chyba realizatorzy polskiej wersji dźwiękowej, słuchając filmu *Mury Malapagi*, samokrytycznie ocenili, że taka „wersja" nie przysłużyła się dziełu francuskiego reżysera. U widza zaś budzi zdumienie.

LEON BUKOWIECKI

*) Zob. FILM nr. 21 (182)

Oto jeden z najbardziej udanych plakatów młodej spółki autorskiej **J. Pałki** i **Z. Kaji.** Intrygująca treść, przedstawiająca zabawną scenę z komedii francuskiej, doskonały podział płaszczyzny, uzyskany przez właściwe zrównoważenie plam ciemnych i jasnych, dobre i czytelne liternictwo tworzą w sumie wartościową pozycję grafiki plakatowej. Po tej spółce autorskiej spodziewamy się dalszych, coraz lepszych prac.

Śmiały w kolorze i rysunku plakat **Henryka Tomaszewskiego** trafnie określa groteskowy charakter filmu kukiełkowego „Defy" według S. Obrazcowa. Bliższa analiza kompozycji wykazuje, że pewna brutalność grubej kreski i jaskrawych barw jest świadomie użytym elementem wzorowo rozplanowanej płaszczyzny. Motyw flagi amerykańskiej zastosowany celnie i dowcipnie. Tekst czytelny i świetnie wkomponowany w oryginalną treść rysunkową plakatu.

Plakaty

Rolą plakatu kinowego jest zareklamowanie wyświetlanego w kinie filmu. Z racji swojej funkcji plakat kinowy musi odpowiadać tym samym postulatom rzeczowym t.j. zasadom kompozycyjnym i wymogom technicznym, co każdy inny plakat, reklamujący jakąkolwiek imprezę.

Plakat winien być tak skomponowany, by nie ulegało najmniejszej wątpliwości, że chodzi o nowy film. Musi odbiegać kolorem, układem lub oryginalnym rysunkiem od innych plakatów, aktualnie rozlepianych na mieście. Musi przyciągać uwagę przechodnia, zaintrygować go i zaagitować.

Wobec znormalizowania wymiarów plakatu (najczęściej spotykany format 70×100 cm), pomysłowość rysownika winna iść w kierunku znalezienia takiego rozwiązania graficznego, które zmusi widza do zastanowienia się nad treścią plakatu. Poza walorami ściśle artystycznymi jak prawidłowa kompozycja, kolor, oryginalny rysunek—plakat powinien odznaczać się przejrzyście podanym tekstem. Synteza wszystkich elementów plakatu winna w rezultacie zachęcić do obejrzenia filmu. Naruszenie równowagi wymienionych elementów prowadzi bądź to do zagubienia jednoznacznej treści w gmatwaninie czynników formalnych, bądź też do „przegadania" treściowego plakatu ze szkodą dla jego formy graficznej.

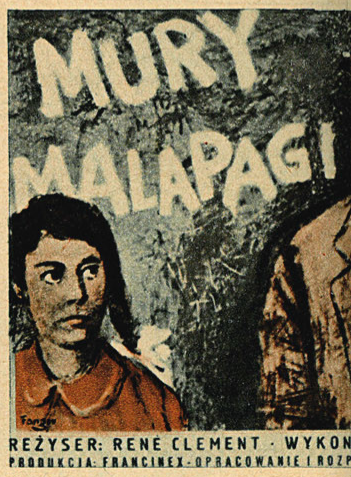
Plakaty kinowe dzielą się na trzy zasadnicze rodzaje:

a) — literowy, zawierający odręcznie narysowany tekst, podający tytuł filmu oraz ważniejsze dane czołówki.
b) — fotomontażowy, stanowiący kompozycję powiększonego fotosu (przeważnie bohaterów filmu) oraz napisów objaśniających. Może być jedno lub wielobarwny.
c) — rysunkowy — u nas najbardziej rozpowszechniony, w któ-

P.S. — Kolegów grafików najmocnie nalami kolory reprodukowanych plaka niestety, tylko dwubarwne.

Plakat **Jerzego Srokowskiego** ma wszystkie zalety dobrej grafiki użytkowej. Przejrzysta kompozycja podana jest przy pomocy dowcipnego, pełnego wdzięku rysunku. Efektownie i równocześnie harmonijnie dobrane kolory przyciągają wzrok już z dużej odległości. Charakter rysunku, jak również doskonale wkomponowane napisy wyrażają w sposób jasny ideę filmu kukiełkowego. Jest to jeden z najlepszych plakatów powojennych. Wyróżnia się korzystnie lekkością formy graficznej, dalekiej od banalności.

Praca **Wojciecha Zamecznika** jest jeszcze jednym potwierdzeniem tezy, że plakat jest tym lepszy, im bardziej syntetycznym rysunkiem operuje oraz im krótszy zawiera tekst. Plakat jest przede wszystkim graficznym hasłem, apelem zwróconym do spieszącego się przechodnia. Dlatego powinien być lapidarny. Plakat do „Wielkiego polowania" spełnia te warunki. Harmonijnie, w chłodnej tonacji dobrane barwy ożywia niespodziewanie pasek czerwieni na czarnej plamie okrętowego kadłuba. Liternictwo, jak zawsze u tego świetnego grafika, doskonale rozmieszczone.



Wśród grafików utarło się przekona dobrego plakatu. Jeśli tak jest istotni pocieszać myślą, że plakat **Wojcie pagi** należy do tych wyjątków, któ ginalność pracy Fangora polega nie katowym. Typowo malarska techn grafiki użytkowej. Plakat robi wra bezpośrednio na murze. Dobrze uchw natno-czarna tonacja kompozycji filmu. Jedna z ciekawszych pozyc

filmowe

rym rysunek, syntetyzujący całość filmu lub charakteryzujący najatrakcyjniejszy jego fragment, splata się harmonijnie z informacyjnym tekstem.

Do roku 1939 pokutowało w Polsce przeświadczenie, że plakat filmowy jest zupełnie „odrębnym rodzajem" reklamowym. Że musi odpowiadać z góry ustalonym kanonom. Były to kanony wypracowane przez speców amerykańskich biur wynajmu. Zasada była prosta: duży format, ogromne głowy popularnych gwiazd, możliwie najjaskrawsze barwy. Popularyzowanie drogo opłacanych aktorów leżało w bezpośrednim interesie handlowym wielkich wytwórni, prowadzących ze sobą walkę konkurencyjną. Jak bardzo zakorzenił się bezsensowny przesąd o „odrębności" plakatu filmowego w stosunku do wszystkich innych reklamowanych dziedzin (teatr, wystawa, książka, akcja propagandowa itp.) świadczą odzywające się od czasu do czasu głosy dyskwalifikujące bardzo dobre plakaty za ich rzekomą „niefilmowość".

Nie straszą nas już na murach przedwojenne kicze, wyróżniające się złym smakiem wśród wysokiego ogólnego poziomu polskiej sztuki graficznej. Centrala Wynajmu Filmów zrozumiała od dawna, że opracowywanie plakatu należy powierzać przede wszystkim dobremu grafikowi. Jego zadaniem jest znalezienie idei wyrażającej reklamowany film i podanie jej w sposób atrakcyjny, czytelny i jednoznaczny.

Do współpracy wciągnięto najwybitniejszych grafików. Zdarzają się czasem pozycje słabsze, niekiedy zdecydowanie nieudane, należą one jednak do coraz rzadszych wyjątków. Podane tu przykłady są z konieczności bardzo niekompletnym przeglądem ostatnio drukowanych plakatów filmowych. Są między nimi pozycje różnej wartości. Spróbujmy je przeanalizować.

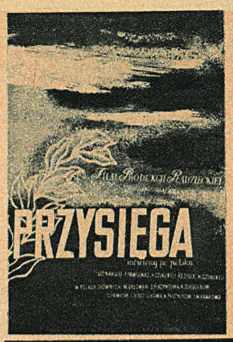
TADEUSZ KOWALSKI

ej przepraszamy za niezgodne z oryginałem. Pismo nasze jest jak dotychczas,

nie, że malarz nie potrafi wykonać
ie, to graficy mogą się przynajmniej
cha Fangora do „Murów Mala-
e potwierdzają ogólną regułę. Ory-
tylko na odwróconym formacie pla-
ika została zaprzęgnięta w służbę
żenie rysunku wykonanego węglem
wycone podobieństwo aktorów. Bru-
wyraża atmosferę zapowiadanego
ji powojennego plakatu polskiego.

Karola Ferstera (Charlie) znamy jako bardzo dowcipnego karykaturzystę-ilustratora. Plakat do wesołej groteski „Skandal w Clochemerle" nosi wszystkie cechy satyrycznego talentu Ferstera. Lekki rysunek, pomimo dużej ilości figur, żywe atrakcyjne kolory, trafnie scharakteryzowane główne postaci filmu. Oryginalność, daleka od utartych ścieżek graficznych, wesoły nastrój kompozycji i bogactwo kolorystyczne powodują, że „Skandal w Clochemerle" możemy zaliczyć do najbardziej udanych (również w sensie reklamowym) pozycji plakatowych ostatniego okresu.

Tadeusz Gronowski jest grafikiem o ustalonej popularności. Prace jego odznaczają się płynną linią rysunkową i barwnością rzucającą się w oczy już z dużej odległości, co jest ważne przy plakatach, naklejanych na murach ulicznych. Dobrze przestudiowana kompozycja rysunkowa tańczącej pary — została niestety rozbita dosyć nieforłunnie umieszczonym napisem z lewej strony u góry.



Przykład dobrze rozwiązanego plakatu literowego. Autor — **Stefan Bernaciński** — użył tu elementów rysunkowych wyłącznie jako dopełniającego momentu zasadniczego trzonu tekstowego, dla podniesienia wrażenia monumentalności zasadniczej idei.

Lawowany wielobarwnie rysunek piórkowy **Antoniego Uniechowskiego** został tu użyty jako zasadniczy motyw kompozycyjny dobrego, kulturalnego plakatu. Technicznie bogaty (5 barw w technice rotograwiurowej!) — znacznie traci na murze ulicznym, nalepiony obok innych, jaskrawszych.

Plakat do filmu węgierskiego „Pełną parą" odznacza się dobrze wyważonymi proporcjami rysunku i tekstu. **J. Młodożeniec** daje sobie świetnie radę z trudnym problemem rozmieszczenia dużego stosunkowo tekstu tak, by nie dominował on ciężarem nad ideą plakatu.

Wiktor Górka dopiero od niedawna pracuje nad plakatami filmowymi. „Człowiek bez jutra" jest dowodem, że Górka trafnie rozwiązuje sprawę syntetycznego wydobycia treści reklamowanego filmu. Interesujący, sumiennie przepracowany plakat.

Plakat do „Czarciego Żlebu" **W. Chmielewskiego** nosi wszystkie znamiona niezawodnej fachowości, osiągniętej na drodze licznej produkcji graficznej. Dobre wypełnienie płaszczyzny. Napis tytułowy nieco anemiczny.

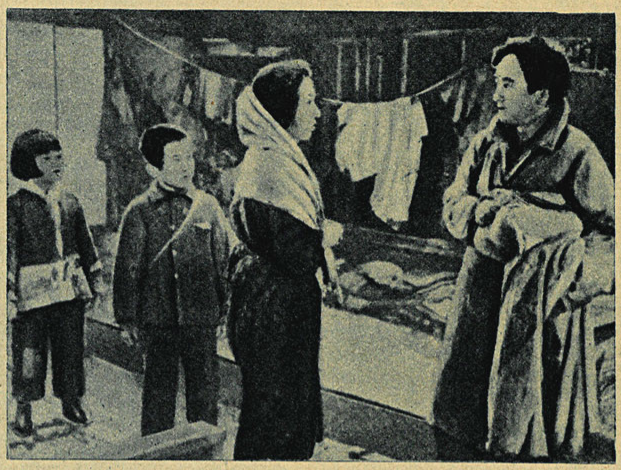
Polski plakat filmowy może się poszczycić bardzo interesującymi osiągnięciami. Liczba nazwisk współpracujących z Centralą Wynajmu Filmów wzrosła już do kilkudziesięciu. Wybitni artyści oddają do dyspozycji reklamy filmowej cały zasób bogatych talentów, pomysłowości i wiedzy. Technika druków plakatowych odznacza się również znaczną różnorodnością. Od offsetu, poprzez litografię, wypukłodruk aż do wielobarwnej rotograwiury. Miejmy nadzieję, że plakaty nieudane, graficznie słabo opracowane, przeładowane tekstem lub odstręczające od chęci oglądania reklamowanego filmu znikną wkrótce całkowicie.

MIMO WSZYSTKO *żyjemy!*

Giełda pracy w Tokio. Przed okienkiem, wydającym skierowania do pracy, stoi długi ogonek bezrobotnych. Mężczyźni, kobiety z dziećmi na plecach, starcy i wyrostki o twarzach zmęczonych i wychudłych stoją niecierpliwie. W oczach ich nadzieja walczy ze strachem. Czy uda się dzisiaj dostać skierowanie do pracy i zarobić na garść ryżu, czy też znowu czeka straszny powrót i spojrzenie w głodne, rozpalone gorączką oczy żony i dzieci. Około dwudziestu milionów bezrobotnych liczy nieszczęśliwy kraj. Japonia — kraj 80-milionowej ludności.

Pomiędzy stojącymi po skierowania do pracy jest Mori Siudzo, młody robotnik. W domu żona i dwoje dzieci od dawna nic nie mieli w ustach. Okienko z wymarzonym skierowaniem do pracy jest już blisko. Jeszcze dwóch, jeszcze tylko jeden człowiek. Nareszcie!... I nagle okienko opada. Skierowań dzisiaj więcej nie ma...

— Odpocznijcie sobie jeszcze! — z ironią żegna odchodzących ludzi dozorca pilnujący porządku. Na twarzach bezrobotnych widnieje rozpacz. Oczy bez nadziei patrzą nieruchomo i smutnie. Wraz z innymi powraca do domu powłócząc nogami Mori Siudzo. Daleko, na peryferiach miasta znajduje się jego „dom" — waląca się, dziurawa lepianka. Przed nią stoi Sato, żona Mori. Czy będzie dzisiaj czym nakarmić głodne dzieci? Jedno spojrzenie na twarz męża wystarcza, Sato opuszcza głowę i odwraca się. Mori jednak nie może pozwolić, aby dzieci nie jadły. Widzimy go za chwilę na śmietnisku, gdzie wraz z innymi biedakami wygrzebuje i wyciąga gwoździe, złom żelazny, pogiętą blachę. Dzieci jego dostaną dziś jeszcze garść ryżu. Sato jednak i on pozostaną głodni. A co będzie jutro?...



Taki jest początek japońskiego filmu *Mimo wszystko żyjemy*, wyprodukowanego latem 1951 r.

Z bezlitosną prawdą film ten odmalowuje życie wielomilionowego narodu, dotkniętego nieszczęściem. Japońscy imperialiści i monopoliści wtrącili naród w przepaść wojny, a okupanci amerykańscy doprowadzili go do nędzy i głodu. Film odźwierciedla pełen tragizmu obraz wegetującego dziś narodu japońskiego.

Pamiętamy wszyscy świetny i mocny film włoski *Złodzieje rowerów*. Pamiętamy bezrobotnego Włocha i jego małego synka. Losy bohaterów tych dwóch filmów, włoskiego i japońskiego, są bardzo podobne. Tak, jak podobne są losy obu narodów.

Postępowy film japoński *Mimo wszystko żyjemy* zrealizowany został za pieniądze zebrane wśród robotników i chłopów. Uzbierano prawie cztery miliony jen. Część pieniędzy pochodziła z datków lewicowych związków zawodowych, często z funduszów przeznaczonych na pomoc dla bezrobotnych. Robotnicy zdawali sobie sprawę z siły demaskatorskiej takiego filmu, z jego ogromnego znaczenia politycznego. Odejmowali sobie od ust, aby mógł powstać ich film, film o nich.

Po ukończeniu filmu cały zespół realizatorski, z świetnym reżyserem Tadosi Iman na czele, toczył ciężką walkę o każdą scenę z posłuszną okupantom cenzurą Joszidy. Władze starały się sklasyfikować tę realistyczną opowieść filmową jako „komunistyczną propagandę" i zabronić jej wystawienia. Nie znaleziono jednak ani jednego słowa skierowanego bezpośrednio przeciwko rządowi i okupantowi amerykańskiemu.

Film *Mimo wszystko żyjemy* operuje jedynie dokumentami. Mówią zdjęcia i komentarz. *„Oto giełda pracy, znacie ją wszyscy dobrze, oto kolejka bezrobotnych, którą oglądacie codziennie, oto znane wam peryferie miasta z lepiankami i ziemiankami zamieszkałymi przez bezrobotnych, a oto wysypisko śmieci — możecie je w każdej chwili zobaczyć przy ulicy N... Przedstawiamy wam w tym filmie życie zwykłego, najzwyklejszego robotnika, znajdującego się bez pracy".*

Taki jest komentarz towarzyszący wstrząsającym prawdą scenom. Cenzura kroiła i kąsała, ale film, choć okaleczony przez nią, nie stracił na sile i realiźmie. Czternaście miesięcy ciężkiej i nerwowej pracy włożono w 2805 metrów taśmy, utrwalającej walkę klasy robotniczej dzisiejszej Japonii o jej żywotne prawa. Trud ten nie poszedł na marne. Film, chociaż mówiony po japońsku, jest zrozumiały dla klasy robotniczej wszystkich krajów.

Reżyser, scenarzyści, aktorzy teatru „Naprzód", artyści filmowi, kompozytor i cały kolektyw techniczny wygrali swą walkę o prawo stworzenia wspaniałego, postępowego dzieła. Obecnie film *Mimo wszystko żyjemy* utorował sobie drogę na czołowe ekrany Japonii. Nawet prasa burżuazyjna musiała przyznać, że jest to film wysokiej klasy. Historia jego powstania — to tylko jeden z epizodów walki postępowej sztuki filmowej w Japonii, walki o prawo do tworzenia, o prawo do życia.

Co tydzień na ekrany kin japońskich wchodzą cztery amerykańskie filmy i jeden pseudo-japoński. Kinematografia burżuazyjna dawno skapitulowała przed amerykańską ekspansją filmową. W ciągu trzech lat do 1949 roku przysłano do Japonii 260 filmów amerykańskich. W jednym tylko 1950 roku było ich już 244, a w ubiegłym roku powyżej 600. Prawie wszystkie lepsze kina w Tokio i innych miastach należą już do amerykańskich właścicieli. Propagowanie nowej wojny, gloryfikacja gangsterów, wyrafinowane zabójstwa i pornografia — oto podstawowy krąg tematów makulatury filmowej Hollywoodu. Chociaż „w domu powieszonego nie mówi się o sznurze", amerykańscy macherzy filmowi wypuścili na ekrany Japonii film pt. *Koniec czy początek?*, który z metodyczną drobiazgowością przedstawiał historię bomby atomowej od początku prac naukowo-badawczych do pierwszego jej użycia. Z przerażeniem w oczach oglądali japońscy widzowie wybuch bomby atomowej, myśląc o wybuchach nad Hiroszimą i Nagasaki. Całe postępowe społeczeństwo Japonii potępiło i wyraziło pogardę dla próby zastraszenia narodu japońskiego potęgą atomową St. Zjednoczonych.

Niekiedy na ekranach kin ukazują się filmy t.zw. „wspólnej" produkcji japońsko-amerykańskiej. Do nich zalicza się niesławnej pamięci szmata filmowa *Sprawa Tokio — 112*, sprokurowana na specjalne zlecenie amerykańskiego ministerstwa wojny, a mająca na celu przeinaczenie faktów o napadzie amerykańskim na Koreę. Puste sale kinowe zmusiły fałszerzy historii do zdjęcia tej kalumnii z ekranów.

Wspólnie także „kino-macherzy" USA i Japonii popełnili film pt. *Noc w pokoju gejszy*, którego sam tytuł świadczy, czym chcą amerykańscy okupanci odwrócić uwagę narodu od bezrobocia, nędzy i terroru policyjnego. Tym samym celom służy także kronika filmowa, zajmująca się albo defiladami wojskowymi okupantów albo takimi „sensacjami" jak „boks liliputów" czy też „zawody pływackie staruszek".

Postępowa kinematografia japońska wypowiada jedną bitwę za drugą dusicielom narodowej sztuki i za każdym pojawieniem się postępowego filmu bitwy te wygrywa. Tak było z filmem *Mimo wszystko żyjemy* reżysera Tadosi Iman, tak było z jego antywojennym filmem *Gdy spotkamy się znowu* i filmami innych realizatorów: *Wojna i pokój*, *Ucieczka o świcie* i *Słuchajcie szumu oceanu*. Wokół postępowych realizatorów filmowych grupuje się twórcza inteligencja Japonii. Artyści teatru „Naprzód", literaci współpracujący z filmem i kompozytorzy.

Do walki o postępową, narodową sztukę włączają się lewicowe organizacje związkowe, wzywając robotników do bojkotowania filmów amerykańskich. Władze japańskie i okupanci amerykańscy duszą postępową sztukę filmową, zabraniając produkcji filmów antywojennych i coraz częściej usuwając z przemysłu filmowego ludzi myślących uczciwie, patriotów.

Ale twórczości wielkiego narodu zdusić nie można. Nic nie zmusi patriotów japońskich do zaprzestania walki o niezależność i szczęście swojej ojczyzny, o rozkwit narodowej nauki i sztuki, o zachowanie pokoju. Postępowa sztuka filmowa Japonii w dalszym ciągu będzie walczyć i zwyciężać.

Opracował
MIECZYSŁAW ENDLER

Fragmenty z filmu japońskiego MIMO WSZYSTKO ŻYJEMY

List z Kanady

Szanowna Redakcjo!

W dawnym numerze „Filmu“*) znalazłem małą notatkę pt. „Polujemy na bażanty“. Przeczytałem ją z zainteresowaniem i oburzyłem się na redakcję. Bo jakże można kpić z tych, którzy popularyzują „amerykański styl“ ubioru w dalekiej Ojczyźnie, kiedy tu na kontynencie amerykańskim redaktorzy pism polsko-amerykańskich stają w ich obronie. Czy to ładnie z Waszej strony?

Toż przecież w szmatławcach wydawanych w języku polskim w Kanadzie czy USA, redaktorzy z przypadku ubolewają nad tym, jak straszna krzywda dzieje się młodzieży, której zabrania

się ubierać w „amerykańskim stylu“.

Toteż — prawdopodobnie w celu zamanifestowania solidarności z młodzieżą noszącą ten cyrkowy ubiór — redaktorzy t.zw. „demokratycznej“ prasy polsko-amerykańskiej noszą się z zamiarem urządzenia pokazu mód, celem spopularyzowania czesania („w mandolinę“, jak mówi Wiech), cyrkowego ubioru i nowoczesnych tańców boogie-woogie (w języku polskim — drgawki epileptyczne).

Na widowisku tym, jako główni aktorzy z tytułu pierwszeństwa wystąpią redaktorzy sanacyjno - endecko - klerykalnej prasy.

Ci wszyscy, którzy chcieliby brać udział jako aktorzy tego widowiska, obowiązani są ubrać się w „stylu amerykańskim“. To znaczy: spodnie bardzo wąskie u dołu, jedna nogawka szara, druga zielona (i tak bywa!), marynarka w dużą kratę, koszula fioletowa w niebieskie pasy, krawat żółty z deseniem „artystki z lunaparku“, a dopełnieniem „stylu amerykańskiego“ jest uczesanie w mandolinę.

Partnerki również brałyby udział w pełnym stroju i umalowane. A więc: spodnie odmiennego koloru od męskich, bluzy wojskowe, na których wypisane są niezliczone ilości imion męskich z dodatkiem „kocham“, „najdroższa“ itp., uczesane jak podskubane gęsi; malowanie — na niemytą od kilku dni twarz.

Za najlepszy ubiór przeznaczyłbym nagrody: pierwsza — dożywotni pobyt w Panoku (dom wariatów w prowincji Alta), druga — kuracja na rozmiękczenie mózgu, trzecia — jednotygodniowa prenumerata „Głosu Polski“, wydawanego w Toronto przez opiekunów tego „amerykańskiego stylu“. Całkowity dochód przeznaczony byłby na upadłą moralnie młodzież, zaniedbaną w tańcu nowoczesnym i cyrkowym ubiorze.

Przyznajcie sami, czy redaktorzy na przymusowej emigracji nie pracują nad polską młodzieżą? Czy redakcja „Filmu“ nie powinna urządzić podobnego widowiska?

Z dalekiej Kanady wołam do Was: pomóżcie tym wszystkim, którzy popularyzują „styl amerykański“, zróbcie widowisko pod hasłem „W obronie błaznów“ — otwórzcie bramy Tworek i dajcie im miejsce na jakie zasługują.

WŁAST

Canada, Edmonton Alta

*) Nr 49/156 z 51 r., str. 12.

—

Ten list naszego rodaka z dalekiej Kanady znalazł się na redakcyjnym biurku wśród codziennej poczty. Niespodziewany, daleki, miły gość. Sprawił nam wiele radości. Oto tam, gdzie „bikiniarze“ i „bażanty“ cieszą się poparciem, tam, gdzie stawia się ich za wzór całej młodzieży, tam, gdzie amerykańskie filmy, prasa i radio starają się wszczepić wszystkim kult tego „amerykańskiego stylu“ życia — przeczytał ktoś małą notatkę w „Filmie“ i napisał do nas.

Ten ironiczny głos rozsądnego człowieka doprowadzić może do bezsilnej złości tych, którzy wydają miliony dolarów na reklamę „atomowej kultury“ i na pewno ich ośmieszy.

To nie przeciw skarpetkom w jaskrawe paski występujemy. Każdy nosi takie skarpetki, na jakie sobie zasłużył — i niech nosi jakie chce. Ale pamiętajmy, że amerykańscy królowie mody po to strzygą na „jaskółkę“ swoich gwiazdorów, po to ubierają młodych ludzi w błazeńskie spodenki, po to reklamują swoje krawaciki, aby im uwierzyli we wszystko, co robią. Najpierw w to, że ten atomowy szyk jest naprawdę piękny i żeby im

dali na tym zarobić, a w końcu uwierzyli w to, że trzeba iść na wojnę i też dać zarobić.

Drukujemy ten list z Kanady, bo może przeczyta go jakiś „bikiniarz“ domowego chowu i przekona się, że tam, w Ameryce, rozsądni ludzie śmieją się z tych, którzy dają się ubierać i nabierać królom skarpetek i krawatów w jaskrawe, wulgarne wzorki.

(Red.)

JESZCZE O FILMOWEJ FANTASTYCE

Mówiąc o fantastyczności w filmie, należałoby zastanowić się, jakie jest jej pochodzenie, czy film fantastyczny zrodził się samorodnie, czy też nie da się go oddzielić od pnia literatury, z której się narodził.

Zacznijmy od literackiej fantastyki. Musimy cofnąć się wstecz, zrobić daleką podróż w przeszłość — aż do źródeł prastarego folkloru. Wszystkie fantastyczne wątki światowej literatury, dawniejszej i późniejszej, podaniowe, legendarne, baśniowe, dramatyczne, powieściowe — pochodzą z czasów bardzo dawnych. Badania uczonych natrafiły w Mezopotamii i Egipcie na ślady pierwszych utworów, które można nazwać bajkami. Pochodzą one z IV wieku przed naszą erą.

Właściwą ojczyzną fantastycznych wątków są Indie. W pierwszych wiekach naszej ery powstają tam zbiory baśni, bajek, legend, podań, które tłumaczone na wszystkie języki świata przedostają się do narodów Wschodu i Zachodu. Utwory fantastyczne wędrowały przez długie wieki po różnych krajach, przechodząc jak pieśń ludowa z ust do ust i ulegając ciągłym przeobrażeniom, tak że czasem z trudnością można wykryć związek pomiędzy starożytnym mitem a naszą ludową opowieścią.

J. Płażewski w artykule „Fantastyka — i owszem“ (nr 16 „Filmu“) segregując i rozdzielając na trzy szufladki rodzaje fantastyki filmowej, w szufladce pierwszej umieszcza fantastykę techniczno-naukową. Ten rodzaj fantastyki dostał się do filmu również z prastarej baśni. Gorki w swoim wstępie do akademickiego wydania „Baśni z Tysiąca i Jednej Nocy“ pisze, że w baśniach **„pouczająca jest przede wszystkim szczególna zdolność naszego umysłu do wyprzedzania faktów. Fantazja bajarzy już na dziesiątki wieków przed wynalazkiem samolotu stworzyła latające dywany, a przed pojawieniem się parowozu i motoru elektrycznego przewidziała cudowną szybkość przenoszenia się w przestrzeń...“**

Czarodziejska lampa „Aladyna, uzdrawiające jabłko królewicza Achmeda, cudowna łuneta Alego — to fantastyczne obrazy przyszłych wynalazków w dziedzinie techniki, medycyny, wiedzy.

Fantastyka filmowa w dziedzinie nauki, przed którą tak wielkie stoją możliwości, narodziła się z tego samego źródła.

Druga szufladka objęta została kategorią fantastyki politycznej. I ten rodzaj również trudno jest traktować jako wyodrębniony, zrodzony samorodnie.

Na podstawie licznych przykładów, zaczerpniętych z historii fantastyki filmowej, widać jak bardzo się przetwarzała zależnie od tła, na którym się narodziła, środowiska i celów, którym służyła. W Niemczech, kraju o najbogatszej literaturze fantastycznej, film wypiera coraz bardziej fantastyczność z teatru, zastępuje miejsce udramatyzowanej baśni, feerii, komedii cpartej na ludowej fantazji. Gdybyśmy zrobili przegląd wątków fantastycznych kinematografii niemieckiej, począwszy od filmu niemego poprzez filmy UFY (filmy Paula Wegenera oparte na motywach ludowych, pełne niesamowitości obrazy o fakirach, **Indyjski grobowiec, Doktór Caligari, Metropolis** Fritza Langa) aż do filmów fantastycznych NRD — to ta podróż po fantastyce od UFY do DEFY ukazałaby nam w jakiej mierze fantazja może się przeobrażać w zależności od tego do jakich dąży celów, do czego zmierza. Sadyzm ubrany w maskę niesamowitości — tak bardzo charakterystyczny dla wielu niemieckich utworów fantastycznych z epoki hitlerowskiej, a także realizowanych i dziś jeszcze w zachodnich Niemczech — wywodzi się z faszyzmu. Filmy DEFY, bogate w tendencje wychowawcze, stworzone zostały pod wpływem głęboko humanitarnych baśniowych filmów radzieckich. **Kamienne serce**, film NRD zrealizowany według baśni Hauffa, zachowując wątki ludowe, bliski jest tendencją dydaktycznej bajce radzieckiej.

Gdybyśmy zanalizowali prastare utwory fantastyczne zrodzone przed wiekami, to z pewnością każdy z motywów dałby się wyjaśnić tłem, na którym powstał, stosunkami społecznymi, ekonomicznymi, a tym samym politycznymi. Te wątki nigdy nie zostały stworzone w oderwaniu od swego pnia macierzystego. Odwieczny typ baśniowy „głupiego Jasia“, prześladowanego przez „mądrzejszych“ i możniejszych braci — to przecież także wątek, do którego moglibyśmy przydać miano „obyczajowo-politycznego“.

Zawartość trzeciej szufladki, ochrzczona nazwą „wychowawczej baśni z elementami ludowymi“ — została już chyba dostatecznie przez nas omówiona.

Tych kilka krótkich uwag o zagadnieniu fantastyki w filmie, a raczej o jej pochodzeniu — nie rości sobie wcale pretensji do wyczerpania tego niezwykle bogatego tematu. Pragnie jedynie ukazać, że młodziutka fantastyka filmowa zrodziła się z bardzo starych źródeł i że zawierając liczne wątki folkloru, wspólne wszystkim epokom i narodom, nosi w sobie — podobnie jak fantazja utworów literackich — charakter wciąż odmienny, zależnie od epoki, warunków, tła społecznego.

Historia filmowej fantastyki i powiązanie jej z folklorem — to temat niezwykle interesujący dla ludzi filmu.

Trzeba zwrócić również uwagę na bogactwo polskich fantastycznych motywów ludowych, które czekają na realizatora filmowego.

STEFANIA BEYLIN

Filmy radzieckie o tematyce fantastycznej uczą i wychowują młodego widza. Zdjęcia z filmów CZARODZIEJSKIE ZIARNO i ZŁOTY KLUCZYK.

„MÓWIĘ, BOM SMUTNY I SAM PEŁEN WINY"

Zgodziliśmy się już, że jednym z najgroźniejszych przejawów schematyzmu w twórczości filmowej są scenariusze, w które autorzy wepchnąć chcieli wszystkie problemy danej epoki, nie bacząc na to, że natłok problemów musi iść w parze z ich spłycaniem. Wybitny marksistowski teoretyk sztuki, J. Revai, przemawiając przed rokiem do aktywu pracowników kinematografii węgierskiej szczególnie nawoływał do czujności na tym polu. „Takich „worków obfitości" powinniśmy się strzec!" — powiedział nie tylko pod adresem filmu węgierskiego.

Dlatego chyba słuszność ma Karolina Beylin, która w recenzji z GROMADY („Express Wieczorny" nr 113) pisze:

Chciano w tym filmie niepotrzebnie zmieścić wszystkie naraz tak różnorodne zagadnienia nękające wieś, zamiast wybrać jedno najbardziej sugestywne i na nim pokazać prawdę o wsi.

Zupełnie, ale to zupełnie co innego ma za złe twórcom GROMADY Barbara Olszewska, która pisze w n-rze 113 „Woli Ludu":

Film „Gromada" ogniskuje zainteresowanie widza wyłącznie na walce gromady z kułakiem, nie porusza innych, najbardziej typowych przemian na wsi — jest więc filmem spóźnionym (?). Oto parę drobnych, lecz charakterystycznych przykładów: jedyne pokazane dziecko wiejskie — to obdarty pastuch gęsi; jedyna maszyna to prywatna żniwiarka kułaka!

A teraz skromne pytanie: co wyniosą dla siebie pożytecznego twórcy GROMADY przeczytawszy takie dwa głosy? Czy taka krytyka pomoże im w dalszym rozwoju, czy przyczyni się do tego, by ich następne filmy były lepsze? Nie pomoże. A jeśli przyczyni się do czego, to do tego chyba, że ob. ob. Kawalerowicz i Sumerski zaklną brzydko i dadzą sobie słowo, że nie będą nigdy czytać recenzji ze swoich filmów.

Drobna propozycja dla krytyków: a może by tak — przez jakiś czas — nie zajmować się kwestią, czego w filmie nie pokazano, lecz tylko kwestią: co pokazano i czy dobrze pokazano? (płaż)

Rachuj, kolego!

Krytycy nasi tak długo i często powtarzają, że produkujemy za mało filmów fabularnych, że w końcu zapominają w ogóle, cośmy już zrealizowali. I tak w recenzji z *Gromady*, zamieszczonej w numerze z 11 maja br. recenzent katowickiej „Trybuny Robotniczej" pisze:

Na marginesie „Gromady" nasuwa się pewna uwaga. Spośród 13 filmów fabularnych, wyprodukowanych po wojnie przez kinematografię polską, zaledwie 2 zaznajamiają widza ze sprawami nowej wsi.

13 filmów? Ejże? Liczyć przecież potrafimy. *Zakazane piosenki* — to raz. *Jasne łany* — dwa. *Stalowe serca* — trzy. *Ostatni etap* — cztery. *Ulica Graniczna* — pięć. *Skarb* — sześć. *Za wami pójdą inni* — siedem. *Czarci Żleb* — osiem. *Dom na pustkowiu* — dziewięć. *Dwie brygady* — dziesięć. *Miasto nieujarzmione* — jedenaście. *Pierwszy start* — dwanaście. *Warszawska premiera* — trzynaście. *Załoga* — czternaście. *Pierwsze dni* — piętnaście. *Młodość Chopina* — szesnaście. *Gromada* — siedemnaście.

Tak jest. Siedemnaście. Sami nie wiemy, co posiadamy. (płaż)

Dlaczego brak programów?

„Dick zakochuje się w Mabel i lekceważy Billa Krwawe Oko, który mu gotuje straszliwą zemstę"...

Dzięki Bogu, tego rodzaju streszczenia nie są już sprzedawane przez bileterów kinowych, tak, jak zniknęły z ekranów filmy stanowiące wdzięczny temat tych perełek literatury.

Programy wydawane przez Centralę Wynajmu Filmów coraz lepiej spełniają swoje właściwe zadanie — komentarza głównego problemu filmu, informowanie o okolicznościach powstania obrazu, jego aktorach i realizatorach. Program filmowy zdecydowanie awansował z łatwej zdobyczy „camery obscury" na przedmiot poważnej polemiki prasowej.

Poprawiła się również ostatnio szata graficzna programów. Poważnym osiągnięciem na tym polu są np. programy do filmów MŁODOŚĆ CHOPINA, GROMADA, NĘDZNICY.

Program jest wydawnictwem potrzebnym — świadczą o tym choćby liczne zapytania widzów, dlaczego nie ukazały się w ogóle programy do filmów CZŁOWIEK BEZ JUTRA, POKOLENIE ZWYCIĘZCÓW, szczególnie wymagających dobrego komentarza? (fcz)

Nowe poprawione wydanie „Zorro"

Widzowie włoscy, zmuszeni do oglądania setek ponurych filmów hollywoodzkich, nie tracą jednak poczucia humoru, czego dowodem jest frekwencja, jaką cieszą się parodie filmów amerykańskich, zrealizowane ostatnio we Włoszech.

Po sukcesie filmu O'KEY, NERO!, będącego satyrą na amerykańskie super-giganty typu QUO VADIS — reż. Mario Soldati wskrzesił na ekranie „mistrza szpady" Zorro, którego starsi kinomani pamiętają w interpretacji Douglasa Fairbanksa sr., a młodsi — Tyrone Powera (ZNAK ZORRO).

W filmie SEN ZORRO Soldati wprowadza na ekran syna Zorro, Rajmunda, i — uwzględniając częste w amerykańskich filmach wątki psycho - patologiczne — odpowiednio „pogłębia" postać bohatera. Rajmund jest wielce obiecującym chłopcem i ma wszelkie dane, by kontynuować tradycje bohaterskiego papy, ale spada z konia, nadwyręża sobie kłopkę i idiocieje. Gdy wydaje się, że tradycje rodu są ostatecznie skompromitowane, Rajmund podczas napadu bandytów otrzymuje cios w ciemię i wraca do stanu normalnego, tzn. permanentnego heroizmu. Ale po następnej potyczce znowu idiocieje — i tak historia powtarza się parę razy. Denerwuje to w końcu jego ukochaną, która pod koniec filmu różnie bohatera młotkiem w głowę (na zdjęciu), by go ostatecznie uleczyć.

Ale czy to wystarczy, by brednie, których bohaterem jest hollywoodzki Zorro i jego następcy zniknęły z ekranu? (zp)

COCA - CARUSO

Premiera filmu Metro-Goldwyn-Mayer „Wielki Caruso" odbyła się w Rzymie przy akompaniamencie wrzaskliwej, jak zwykle, ale tym razem niebanalnej reklamy. Na ogromnych afiszach, obficie porozlepianych na murach wiecznego miasta, mogli oglądać rzymianie podobiznę zmarłego przed 30 laty tenora włoskiego, wymachującego potężną butlą Coca-Cola.

Caruso jest do dziś niezmiernie popularny w najszerszych masach narodu włoskiego i protesty posypały się ze wszystkich stron. Na żądanie spadkobierców artysty plakat został wreszcie zakazany. Tym razem nie udało się.

VICTOR HUGO... SCENARZYSTĄ

Redakcja tygodnika „Les Lettres Françaises" przeprowadziła rozmowę z reżyserami obu francuskich wersji „Nędzników": niemej i dźwiękowej (sprzed 25 i 18 lat). Obaj oni, Henri Fescourt i Raymond Bernard twierdzili zgodnie, że Hugo był znakomitym... scenarzystą. Obrazowość jego wizji kieruje nieomylnie pracą filmowca. Za przykład stawia Fescourt scenę, kiedy Cosette, która wyszła do lasu po wodę, spotyka Valjeana:

Myślała ze strachem, że będzie musiała wracać więcej niż godzinę, i że Thénardierowie ją obiją. Strach ten mieszał się jeszcze z obawą samotności w lesie, do tego w nocy. Doszła do starego kasztana, który już znała i zrobiła tu długi postój, dłuższy od poprzednich, aby dobrze odpocząć i znowu ruszyć w drogę. Nie mogła się jednak, biedne dziecko, powstrzymać od westchnień: „O Boże! O mój Boże!". Wtem poczuła nagle, że wiadro przestało jej ciężyć. Ręka, która się jej wydała ogromna, ujęła ucho i silnie je trzymała. Wielki czarny kształt stał obok niej w ciemności.

Nie tylko Fescourt, ale i Bernard, w 10 lat potem, realizowali tę scenę ściśle według sugestii wielkiego pisarza. (jp)

...Dla was to igraszka — nam chodzi o „Życie"...

Aby pisać o filmach, trzeba jednak chodzić do kina lub chociaż dokładnie przestudiować streszczenia filmów, którymi obficie obdarza recenzentów Centrala Wynajmu Filmów.

Przeczytajmy, co pisze „Życie Warszawy" (Dodatek ilustrowany Nr 20) o filmie czechosłowackim **Mały partyzant:**

„Zaczęło się od zabawy w „Małego partyzanta" — tak brzmi tytuł filmu — ale później dzieci przypadkowo zdemaskowały organizację podziemną, działającą w ich mieście".

...i wydały jej członków w ręce gestapo. No, bo akcja filmu rozgrywa się w czasie okupacji i podziemną organizacją jest ruch oporu walczący z hitlerowcami.

W rzeczywistości jest na szczęście odwrotnie: dzieci ofiarnie pomagają partyzantom w walce z okupantem — o czym można się przekonać, oglądając **Małego partyzanta** w kinie. Wiedzą o tym tysiące widzów, wśród których niestety zabrakło autora wzmianki w „Życiu". (zp)

W Administracji „Filmu"

— Są stare numery „Filmu"?
— Tak...
— Dobrze wam! Po co tyle drukujecie!

(rys. korespondent A. Strzyżowski).

ON I ONA

Oto definicja małżeństwa hollywoodzkiego, której autorem jest pewien filmowiec amerykański:

— Wybitny aktor i znana gwiazda spotykają się. Rozmawiają. On mówi o sobie, ona o sobie. Zakochują się — każde w sobie samym. Potem się żenią. Potem się rozwodzą. (j)

Oryginalność — to przesada

Hollywood nie lubi ryzykować. Jeden i ten sam temat przefabrykowuje się tam w nieskończoność, skoro raz miał powodzenie. Np. Louis Milestone przystąpił do realizacji siódmej (słownie: siódmej!!) wersji **Damy kameliowej** Dumasa syna. William Dieterle podjął znowu temat bibilijny: historię o Salome, księżniczce i tancerce żydowskiej. W roli głównej wystąpić ma Rita Hayworth. Na wiadomość o tym jej były mąż, Orson Welles ogłosił, że nakręci swoją wersję Salome, w związku z czym poszukuje „młodej, demonicznej kobiety" do objęcia głównej roli. W związku z powyższym rzucamy scenarzystom amerykańskim kilka nowych, zdumiewających oryginalnością pomysłów na przyszłe filmy: **Faust, Przeminęło z wiatrem** (II wersja), **Don Kichot, Przygody Tomka Sawyera i Przeminęło z wiatrem** (III wersja).

CZY WIECIE?

Czy znacie nazwisko tego młodego, polskiego aktora, którego dwie kreacje filmowe reprodukujemy powyżej?

Z jakich filmów pochodzą te zdjęcia?

Jakie role gra w nich ten aktor?

WIADOMOŚCI ZAGRANICZNE

Nad czym pracują filmowcy radzieccy?

W ateliers radzieckich trwają obecnie intensywne prace nad szeregiem nowych filmów fabularnych.

W pełnym toku znajdują się zdjęcia dwuseryjnego filmu reż. Michała Romma pt. ADMIRAŁ USZAKOW, poświęconego wielkiemu rosyjskiemu dowódcy floty. Zdjęcia wnętrz dokonywane są w halach „Mosfilmu".

Reżyser Aleksander Ptuszko pracuje nad filmem SADKO, opartym na motywach bylin ludowych.

Grzegorz Aleksandrow zakończył zdjęcia do filmu biograficznego o wielkim kompozytorze Glince pt. SŁAW SIĘ NARODZIE!

Wsiewołod Pudowkin rozpoczął zdjęcia do filmu ŻNIWA, opartego na powieści H. Nikołajewej pod tymże tutułem.

Twórca SMIAŁYCH LUDZI, Konstanty Judin realizuje nowy film sensacyjny pt. NA DALEKIEJ STRAŻNICY.

Reż. M. Kałatozow przygotowuje zdjęcia do filmu biograficznego o Feliksie Dzierżyńskim.

W atelier „Lenfilmu" reż. N. Lebiediew (twórca *Małych marynarzy)* pracuje nad filmem PIERWSZY GWIZDEK, opowiadającym o życiu uczniów szkół rzemieślniczych.

Trwają zdjęcia do filmu biograficznego o Rimskim-Korsakowie reż. G. Roszala.

Reżyserzy A. Iwanowski i G. Rappaport pracują nad nowym koncertem filmowym.

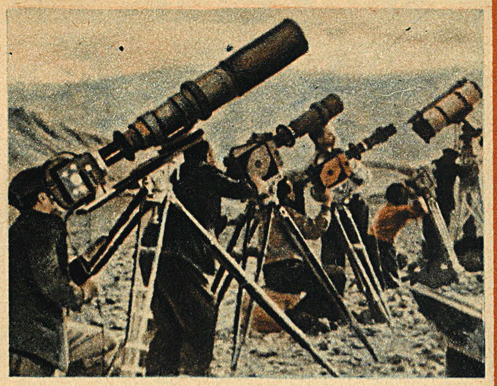
W atelier w Ałma-Ata dobiegają końca zdjęcia do filmu DŻAMBUŁ reż. E. Dżigana — o narodowym poecie kazachskim.

W Tbilisi ukończono realizację filmu o radzieckich alpinistach pt. ZDOBYWCY SZCZYTÓW reż. G. Rondeli.

Poza tym trwają prace nad ekranizacją kilku najlepszych spektakli teatralnych, a wśród nich SZKOŁY OBMOWY i NA DNIE w wykonaniu zespołu artystów MCHAT-u.

Wycieczka po wszechświecie

Karol Zeman, czeski twórca filmów kukiełkowych, realizuje pełnometrażowy film kukiełkowy **Wycieczka po wszechświecie.** Film opowie historię dwóch małych chłopców (granych przez żywych aktorów), którzy we śnie przenoszą się w epokę przedpotopowych zwierząt. Kukiełki przedstawiające zwierzęta zostały wykonane przy konsultacji dziekana wydziału paleontologii Uniwersytetu Praskiego. Film będzie dostępnym dla dzieci wykładem o życiu na ziemi w epoce, kiedy jeszcze nie było człowieka. Zeman projektuje także drugi film kukiełkowy o historii ziemi: **Droga życia,** w którym pokaże jak powstały na naszym globie pierwsze formy roślinne i zwierzęce.



Zaćmienie słońca na taśmie filmowej

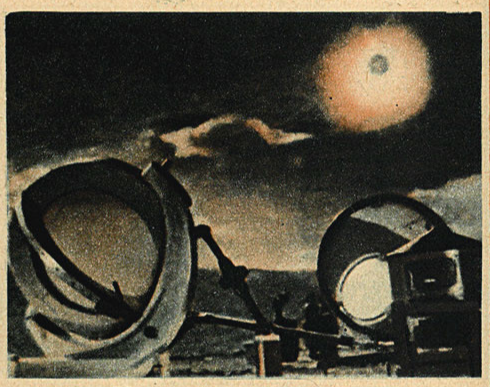
Ta bateria kamer filmowych z potężnymi teleobiektywami wycelowana jest wprost w — słońce, którego pełne zaćmienie mogli w tym roku obserwować mieszkańcy Azji Środkowej. Rzadkie to zjawisko trwało dwie minuty. Na tereny najbardziej dogodne dla obserwowania zaćmienia udało się kilka radzieckich ekspedycji naukowych, wyposażonych w przyrządy astronomiczne, wśród których oczywiście dominowały kamery, utrwalające na taśmie wszystkie fazy i szczegóły zjawiska. Dzięki zastosowaniu najnowocześniejszej techniki fotograficznej, dokonane zdjęcia stanowią cenny materiał dokumentalny, służący dla badań naukowych. Niżej: 5-metrowa kamera fotograficzna utrwala koronę świetlną wokół tarczy słonecznej.

DROGA WALKI

Nowy pełnometrażowy bułgarski film dokumentalny **Droga walki** jest poświęcony walce i zwycięstwom Bułgarskiej Partii Komunistycznej. Scenariusz oparty o dokumenty historyczne — opracowali Borys Milew, prof. Panariot Łopatew i Mikołaj Borowiszki. Reżyserował Mikołaj Borowiszki.

„Przeciw prawu" — postępowy film amerykański

Paryskie „kino eksperymentalne", które udostępnia widzowi francuskiemu wiele wybitnych dzieł filmowych, niewyświetlanych przez sieć kin komercjalnych, sprowadziło ostatnio film amerykański Josepha Losleya **Przeciw prawu** (Lawness), wyprodukowany w 1950 r. Film ukazuje rasizm amerykański. Tematem jego jest historia pogromu ubogich peonów meksykańskich w miasteczku położonym w południowym Texasie. Jak pisze krytyk Georges Sadoul, filmem tym Losley wykazał, że jest jednym z najzdolniejszych filmowców. **Przeciw prawu** odcina się zdecydowanie od reakcyjnych hollywoodzkich filmów o problemach rasowych, jak **Pinky** czy **Niewidzialny mur.**



Nowy film słowacki

Reżyser Vaclav Kubasek realizuje w Bratysławskiej Wytwórni Filmowej film o życiu górników słowackich pt. **Młode serca.** Scenariusz napisali słowaccy pisarze I. Bukowczan i M. Nitry. Operatorem jest Karol Krszka. W rolach głównych występują Palo Pasztik, Hana Kavalirova i M. Huba (laureat Czechosłowackiej Nagrody Państwowej). Wiele epizodów filmu zostanie zrealizowanych w kopalniach Nowej Wsi.

Ekspedycja Kon-Tiki

Młody socjolog norweski Thor Heyerdahl postawił śmiałą tezę naukową twierdząc, że dzisiejsi mieszkańcy Malajów są potomkami Indian peruwiańskich, którzy przed wiekami przebyli Ocean Spokojny na skonstruowanych przez siebie barkach. Ponieważ tezę tę zakwestionowano, utrzymując że cywilizacja Indian peruwiańskich nie wystarczała do skonstruowania łodzi zdolnych do przebycia największego oceanu, Heyerdahl postanowił dowieść słuszności swej tezy i puścić się w drogę z Ameryki Południ. do Indii na prymitywnej tratwie, podobnej do tych jakimi dziś jeszcze posługują się rybacy peruwiańscy. Wyprawa „Kon-Tiki" (tak nazwano tratwę) mimo licznych przygód i niebezpieczeństw powiodła się, a taśma filmowa, nakręcona przez śmiałych uczestników wyprawy, posłużyła do zmontowania filmu **Ekspedycja Kon-Tiki,** zrealizowanego przez samego Heyerdahla.

HISTORIA NA WESOŁO

Znany aktor i realizator francuski Noel-Noel, przygotowuje nowy film, który ma nosić tytuł **Ziarnko piasku.** Będzie to podobna do wellsowskiej podróż w czasie, podróż w historię. Noel-Noel jednak wprowadza do historii szereg zmian: Napoleon u niego nie ma zostać cesarzem, lecz zwykłym oficerem itp.

„Serce kobiety"

Najnowszy film wschodnio-austriackiej wytwórni **Nova,** reżyserowany przez Georga Jacoby, nosi tytuł **Serce kobiety** i rozgrywa się w środowisku aktorskim i robotniczym. Muzykę do filmu skomponował znany muzyk wiedeński Nico Dostal. Film cieszy się dużym powodzeniem we wschodniej Austrii, a ostatnio premiera jego odbyła się również we wschodnim Berlinie.

Światowy Kongres Filmu Naukowego odbędzie się w Paryżu

Światowy Kongres Międzynarodowego Stowarzyszenia Filmu Naukowego rozpocznie swe obrady 23 września b.r. w paryskim Pałacu Chemii. Prezesem Stowarzyszenia jest znany postępowy dokumentalista, Jean Painlevé. Polskę reprezentuje Jan Korngold, członek komitetu organizacyjnego. Oprócz 14 państw członkowskich udział w Kongresie zapowiedziało dalszych 20 państw. Na Kongresie reprezentowane będą wszystkie gałęzie wiedzy i wszystkie gatunki filmu naukowego.

Niezwykłe lata

Laureaci Czechosłowackiej Nagrody Państwowej Wojciech Jasny i Karol Kachyna zrealizowali pełnometrażowy film dokumentalny p. t. **Niezwykłe lata.** Na przykładzie wsi położonych na południu Czechosłowacji, film pokazuje zmiany, jakie zaszły w ostatnich latach w czechosłowackim rolnictwie. Wielką atrakcją filmu są pięknie sfilmowane tańce ludowe. Muzykę opracował I. Lucky.

Młoda aktorka włoska Maria Fiore — bohaterka filmu Renato Castellaniego NADZIEI ZA DWA GROSZE, odznaczonego Grand Prix na festiwalu w Cannes.

Drodzy Czytelnicy!

W chwili, gdy piszemy te słowa, wielu z Was przeżywa lub przeżywało gorący okres egzaminów, dni decyzji i niejednokrotnie wahań przed ostatecznym wyborem zawodu.

Na Wasze liczne listy w sprawie obrania kariery artystycznej odpowiadamy w każdym prawie numerze naszego pisma, starając się Wam doradzić, poinformować i w miarę możności dopomóc.

Ci, którzy zwracali się do nas o radę, marzą mniej lub więcej konkretnie o tym, by poświęcić się karierze filmowej lub teatralnej. Ponieważ dotąd nie ma szkoły aktora filmowego — tych, którzy interesowali się nie tylko filmem ale i teatrem, informujemy zawsze o szkołach teatralnych i aktorskich.

UWAGA, PRZYSZLI AKTORZY!

Obecnie, niezależnie od porad udzielanych indywidualnie — wszystkich Was pragniemy poinformować, że SPATiF (Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru i Filmu) zorganizowało we wszystkich prawie teatrach w całej Polsce poradnie dla młodzieży, pragnącej się poświęcić zawodowi aktora. Kandydaci, którzy chcą przystąpić do egzaminów wstępnych, powinni zgłosić się do poradni, gdzie zostaną poinformowani jak przygotować się do egzaminu, na czym polegają studia aktorskie. Zostaną tam również zbadane warunki fizyczne kandydatów, głos i dykcja. W dniach od 5 do 20 czerwca rb. odbędą się w terenie, w ośrodkach wojewódzkich przy teatrach wstępne egzaminy kwalifikacyjne.

Jedynie w wypadku pozytywnej opinii wydanej przez komisję (złożoną z artystów i pedagogów), która zbada uzdolnienia kandydatów — dopuszczeni będą oni do egzaminu wstępnego. 25 czerwca wywieszonę będą listy osób dopuszczonych do egzaminów.

Wielką inowacją jest wprowadzenie dwutygodniowego pobytu w obozie, gdzie kandydaci przed złożeniem egzaminu będą mogli wobec profesorów wykazać swoje kwalifikacje, uzdolnienia, poziom ideologiczny. System ten umożliwi bliższe poznanie kandydatów.

Egzaminy odbywać się będą od 1 do 15 lipca rb. Ci, którzy nie zostaną przyjęci, mogą na jesieni przystępować do egzaminu na inne wydziały. Jest to możliwe, gdyż przy rekrutacji do wszystkich szkół artystycznych młodzież może składać równocześnie podania na inne nie artystyczne wyższe uczelnie. W ten sposób młodzież, która po ostatecznym egzaminie odpadnie od szkół artystycznych, nie straci roku i będzie mogła od początku roku akademickiego studiować na innych uczelniach.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Wytwórnia Filmów Fabularnych, Wytwornia Filmów Dokumentalnych (PKF), E. Hartwig, Dorys i Zb. Zielonacki.

FILM
TYGODNIK

REDAGUJE
ZESPÓŁ

Głos rektora PWST

Tym wszystkim, którzy interesują się zawodem aktora teatralnego, radzimy przeczytać artykuł prof. Jana Kreczmara (tygodnik „Teatr" — 1 — 15 maja 1952 r.) pt. **Na kogo czekamy w szkołach aktorskich.**

Jan Kreczmar, wybitny aktor i pedagog, w trosce o przyszłego polskiego aktora pisze o tym, że wobec wielkiego napływu kandydatów na wydział aktorski Wyższej Szkoły Teatralnej konieczna jest selekcja. Do zawodu aktora nadaje się młodzież specjalnie dysponowana. **„Nie wystarcza miłość do teatru — pisze Kreczmar — nie wystarcza pragnienie zostania aktorem. Niezależnie od Waszych pragnień i ambicji, konieczne są dyspozycje: 1) Normalna, zdrowa budowa ciała, 2) Silny, z natury dobrze postawiony głos, 3) Poprawna wymowa".**

...„Aktorzy tylko przy pomocy bezbłędnej wymowy i tylko przy odpowiedniej sile i nośności głosu mogą przekazać widowni w sposób piękny i interesujący życie swojego ducha, ducha postaci, słowem, tylko przy pomocy tych szlachetnych środków zdołają dać wyraz swoim zdolnościom, swojemu talentowi".

Wspominając o nowym planie rekrutacji do szkół aktorskich i na wydział aktorski Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej, omawia autor artykułu zorganizowanie poradni przy szkołach aktorskich i teatrach i konieczne eliminacje, które oddzielą młodzież nie nadającą się do zawodu aktora od jednostek utalentowanych. Z kolei stara się J. Kreczmar rozwiać w swym artykule wciąż jeszcze pokutujące nieporozumienia, jakoby zdolności naśladownicze, fałszywy patos były znamionami talentu.

„Należy na całą Polskę krzyknąć, że to nie są przejawy talentu aktorskiego. Potrzebny jest na scenie silny głos, konieczna zdolność obserwacji siebie i bliźnich, niezbędna duża wrażliwość i pobudliwość, pożądana ruchliwość twarzy i giętkość głosu — ale nie to jest najważniejsze.

Najważniejsza jest zdolność skupienia się, bogata, konkretami operująca wyobraźnia, a nade wszystko zdolność prawdziwego życia fikją, rzeczywistością teatralną, a więc w znacznym stopniu wyobrażoną. Powiedziałem zdolność prawdziwego życia. Otóż to poczucie prawdy jest jeszcze jednym sprawdzianem istotnych uzdolnień. Tylko prawda, rzetelność przeżycia, przejęcia się, skromność wyrazu, oszczędność ekspresji, a za to szczerość i prostota stanowić mogą o rzeczywistych uzdolnieniach kandydata czy kandydatki. Talent aktorski widzimy u tych, którzy w sposób skromny a bogaty, prosty a głęboki, oszczędny a barwny, szczery a wyrazisty, potrafią ukazywać życie duszy ludzkiej i mówić narodowi żywe, rzeczywiste, różnorodne i głębokie prawdy o człowieku.

Nie żądamy tego od kandydatów do szkół aktorskich, ale szukamy wśród nich takich, którzy zadatki na to posiadają i pozwalają żywić nadzieję, że w ciągu 4 lat studiów osiągną to w stopniu koniecznym, aby stać się przyszłością teatru polskiego. Czekamy na nich".

Słowa te powinni przeczytać wszyscy ci, którzy chcą zostać aktorami, i dobrze się zastanowić zanim przystąpią do egzaminów. Wahającym się i niezupełnie jeszcze zorientowanym w zawodzie aktora zorganizowane poradnie przyjdą z pomocą i rozwiązując wahania, zadecydują o ich przyszłości.

Jeszcze o tym samym

Wszystkim innym, którzy tylkokrotnie zwracali się do nas, radząc się, czy mają obrać zawód artystyczny, przypominamy nasze obszerne wypowiedzi i krótkie notatki informacyjne.

Pisaliśmy już nieraz, że szkolnictwo artystyczne w Polsce Ludowej zerwało z pozostałościami dawnego stylu szkół artystycznych, że walczy z żywiołowością w dziedzinie sztuki. Artystą to już nie pięknoduch całkowicie oderwany od życia, bujający w obłokach, hołdujący „czystej sztuce". Nowa socjalistyczna sztuka tkwi mocnymi korzeniami w życiu. Aktorstwo, plastyka, muzyka, taniec, śpiew — każda ze sztuk musi wyrastać z życia i być z nim powiązana.

Przyszli artyści, dzięki wprowadzaniu przedmiotów ogólnokształcących do szkół artystycznych, mają podstawowe wiadomości ze wszystkich przedmiotów, powiązanie i łączność z życiem współczesnym.

Tym, którzy mają możność przejrzenia starych numerów „Filmu" — przypominamy, że sprawy związane z zawodem artystycznym omawialiśmy na przestrzeni ostatnich kilkunastu miesięcy w następujących numerach: 28/29 z r. 1950, n-rach 10, 15, 22, 31, 38, 41 z r. 1951, w n-rach 6, 16, 20, 21 z r. b.

Zespół amatorski pracowników OZK z Poznania w sztuce „Kino wiejskie".

O przeczytanie naszych uwag proszeni są następujący czytelnicy: TADEUSZ TKACZ z Radomska, CZESŁAW MIROWSKI z Poznania, BRONISŁAW G. z Chorzowa, LUDWIK ZUBRZYCKI z Huty Różanieckiej, JADZIA i URSZULA ze Zgierza, „STAŁA CZYTELNICZKA" z Darłowa, „GRAŻYNA Z ŁODZI", „IWONKA Z CHORZOWA", IRENA WOLIŃSKA z Lublina.

MARIA OPLER z Wrocławia — Konieczna matura.

ALINA GOŁĘBIEWSKA z Lipna. — Nie przewidujemy w najbliższej przyszłości otwarcia szkoły aktora filmowego.

BARBARA KUSY z Jeleniej Góry — proszę przeczytać informacje w wyżej wymienionych numerach.

JAN FIREK i HELMUT SZENDZIELARZ. — Skończcie najpierw szkołę, a potem pomówimy o karierze filmowej.

„MŁODY CZYTELNIK" z Sopot. — Jest tylko jedna Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa w Polsce (Łódź, Targowa 61).

DANUTA PAWEŁEK z Lęborka. — Radzimy nie przerywając nauki, brać w dalszym ciągu udział w przedstawieniach amatorskich Zw. Zaw. Kolejarzy.

ALA i HALA z Krakowa. — Tylko w Łodzi i tylko po dużej maturze.

KONRAD FEJŁO z Miastka. — Pierwszego listu nie dostaliśmy. Adres PWSF jak wyżej. Nauka jest bezpłatna. Radzę porozumieć się bezpośrednio z sekretariatem szkoły.

MARIANNA WIECZOREK. — Świadectwo dojrzałości oznacza pełną maturę czyli ukończenie szkoły stopnia licealnego.

„OLGA ZE SZCZECINA". — Proszę przeczytać wyżej omówiony artykuł w tyg. „Teatr".

„KASZUBKI Z JASTARNI". — Radzę wykorzystać zdolności muzyczne i wejść w porozumienie z jedną ze szkół muzycznych. Adresy: Gdańsk, ul. Rokossowskiego 48, Gdynia, ul. Świętojańska 56, Gdynia-Orłowo, ul. Przebendowskich 26, Sopot, ul. Grunwaldzka 5.

„JUREK Z KRAKOWA". — Musimy wiedzieć jakie ma Pan wykształcenie. Do wyższych szkół potrzebna matura.

ELŻBIETA SMOLIŃSKA z Warszawy. — Owszem, duża matura. O piosenkach napiszemy na innym miejscu.

MARIA A. z Cegłowa. — Proszę napisać o swoim wieku i wykształceniu. Radzimy wstąpić do Liceum Choreograficznego lub Muzycznego.

JÓZEF ŚLIWIŃSKI z Czosnowa. — Proszę porozumieć się bezpośrednio z PWSF (adres jak wyżej). Rocznik można nabyć z r. 1948 (cena zł 37,50). Z dwóch poprzednich lat są już wyczerpane.

KRYSTYNA URBANEK z Warszawy. — Na studia zagraniczne wysyła się specjalnie uzdolnionych uczniów wyższych uczelni, zarówno artystycznych jak i innych.

LILIANA KUNIC z Sosnowca. — Zawód dziennikarski i umiłowanie filmu można połączyć, kształcąc się na filmową dziennikarkę. Prosimy jeszcze do nas napisać.

CZESŁAW WYDMA z Włoch. — Muzykalność w zawodzie aktora jest ważnym czynnikiem. Radzimy przeczytać wyżej przytoczony artykuł w „Teatrze".

H. ROTECKI ze Stargardu. — Nie znając wieku, wykształcenia i uzdolnień, trudno radzić. Szczegółowe warunki przyjęcia do PWSF najlepiej poda sekretariat Szkoły.

„STALOWIANKA". — Radzimy wstąpić do jednej z wyższych szkół muzycznych. Podajemy parę adresów, stosunkowo bliskich Pani miejsca zamieszkania: Kraków, Basztowa 8 lub — Warszawska 24, Tarnów, Mickiewicza 6, Nowy Targ, Stalina 2, Zakopane, Plac Zwycięstwa.

Widzieliśmy „Gromadę"

EDWARD JARDEL z Giżycka oglądał film **Gromada** i bezpośrednio po jego obejrzeniu napisał list do redakcji.

Porównując film ze scenariuszem, który ukazał się w druku, twierdzi on, że poprawki wyszły filmowi na dobre, gdyż stał się jaśniejszy, bardziej zrozumiały.

„Film „Gromada" — pisze autor listu — jest poważną pozycją w naszej twórczości filmowej dotyczącej tematyki wiejskiej. Obraz wsi jest względnie prawdziwy... Chciałbym jednak zwrócić uwagę na kilka błędów, jakich ten film się nie ustrzegł. Jeden z nich to sztywno wykonana rola Wojciecha w scenie kłótni z Maryśką. Scena ta wypadła szablonowo i nieprzekonywająco. Spotkałem się ze zdaniem niektórych krytyków, że film ten nie pokazuje „topografii" wsi. W wielu recenzjach filmowych czytałem ten zarzut dotyczący prawie każdego filmu polskiego wchodzącego na ekrany. Jeżeli chodzi o „Gromadę", to wydaje mi się, że zarzut ten jest nieścisły, że źle leży gdzie indziej. Błąd tego filmu tkwi w czym innym. Widzimy tam ludzi tylko przy pracy, w polu, nie widzimy innych widoków wsi polskiej, a stąd już tylko krok do schematyzmu... Autorzy filmu nie pokazali piękna życia naszej wsi. Wieś polska żyje, walczy, pracuje, to rzecz wiadoma i nie ulegająca dyskusji. Życie wsi ukazane tu zostało jednostronnie. Przecież na tej wsi żyją młodzi ludzie, tacy jak Maryśka i Paweł. Cóż my wiemy o ich życiu osobistym, o ich marzeniach i ich wewnętrznych zmaganiach — nic. Maryśka i Paweł to bohaterowie pracy, walczą z przeciwnościami, ale gdyby ich pokazano również

Maryśka i Paweł — młodzi bohaterowie „Gromady"

Kobiety z filmu „Gromada" w czasie żniw

i od innej strony, kilka scen z ich prywatnego życia, film zyskałby o wiele więcej na wyrazistości i prawdzie. Nie widzimy ich jak odpoczywają po znojnym dniu pracy i walki... Odejście Maryśki z domu rodzinnego nie było przekonywające. Nie miało się wrażenia, że robi to z miłości. Mnie osobiście scena ta nie przekonała i zrobiła wrażenie szablonowej. Lato wsi polskiej dawało okazję pokazania widzowi wiele szczegółów realistycznych z życia wsi.

Prócz tych uwag muszę zaznaczyć, że obraz walki klasowej i życia został pokazany wiernie."

A oto inny głos CZ. ZIEMIŃSKIEGO:

„Film „Gromada" jest ważną pozycją w naszej kinematografii, bo porusza kwestię chłopską w chwili, gdy walka klasowa na wsi zaostrza się bezustannie. „Gromada" wprowadza nas do środowiska chłopskiego, gdzie wieś jest już na pewnym poziomie wyrobienia społecznego. Film ma przedstawiać tylko jeden wycinek z bogatych wydarzeń wsi polskiej. Narodzinami i rozwojem życia na naszej wsi, typowego dla okresu przejściowego od kapitalizmu do socjalizmu, zajmą się z pewnością inne filmy. Czekamy na nie.

Film nie rozdrabnia się na wątki uboczne i na szczegółowe ich przedstawienie. Widz miejski, oglądając „Gromadę", zobaczy jak wygląda walka klasowa na wsi. Widz wiejski zobaczy „swój" film, obrazujący jego środowisko. Film ten zmobilizuje go do wznowienia swych wysiłków nad ulepszeniem na wsi metod pracy, umocni jego odwagę w walce z wrogiem klasowym..."

O filmach NRD i ich społecznej wymowie

CZ. ZIEMIŃSKI wskazuje, że wśród znanych nam filmów, wyprodukowanych przez DEFE, przeważają zdecydowanie, zwłaszcza ostatnio, filmy o tematyce z okresu Niemiec

„Skazana wioska" film NRD przedstawia życie wsi

wilhelmowskich. Wyciąga on stąd niesłuszny wniosek, że DEFA ucieka w ten sposób od tematyki współczesnej.

Uzupełniając i prostując wypowiedź naszego korespondenta, musimy zaznaczyć, że filmy współczesne stanowią znaczny procent repertuaru DEFY, lecz nie wszystkie z nich były u nas wyświetlane. Duża ilość filmów poruszających dawne tematy, podyktowana została chęcią nowego, obiektywnego spojrzenia na ważne, często przełomowe okresy historii Niemiec, o czym jak wiemy nie można było dawniej pisać. Filmy te jak **Poddany** czy **Furio pana Krügera**, sięgając do utworów literackich wybitnych postępowych pisarzy niemieckich, nie miały na celu ucieczki od rzeczywistości, t. zw. eskapizmu. Przeciwnie, realizatorom tych filmów chodziło o ukazanie dzisiejszemu widzowi niemieckiemu oblicza społeczno-politycznego epoki. Takie filmy jak **Poddany**, dzięki swej demaskatorskiej pasji, posiadają wielkie znaczenie poznawcze i wychowawcze. Swą tendencją społeczną różnią się one zasadniczo od tak modnych na zachodzie filmów cofających się w przeszłość, które mają na celu odwrócenie uwagi widza od problemów związanych z dzisiejszą rzeczywistością.

W nowych planach produkcyjnych DEFY obok filmów odzwierciadlających niedawną przeszłość Niemiec i historię ruchu robotniczego (np.

„Poddany" w groteskowo-satyrycznych obrazach odtwarza epokę bismarkowską

trylogia o Ernieście Thaelmannie) coraz więcej miejsca poświęca się tematyce aktualnej (**Skazana wioska. Historia młodego małżeństwa**)

ODPOWIEDZI KRÓTKIE

H. URBAŃCZYK z Nowej Soli — Aktor zarówno teatralny jak filmowy ma swój odrębny, charakterystyczny dla siebie rodzaj gry. Aktor komediowy nie będzie się czuł dobrze w rolach tragicznych, aktorka charakterystyczna nie nadaje się do ról amantek, ani do ról bohaterskich. Trudno sobie na przykład wyobrazić Dymszę w roli tragicznej, lub Wołłejkę w lekkiej farsie. Zdarza się jednak, że ten sam aktor w jednej ze sztuk lub w jakimś jednym filmie zmieni wyjątkowo swój rodzaj gry i zagra swą rolę odmiennie w innym niż zwykle stylu. Aktor dużego talentu posiada większe możliwości zmieniania swego rodzaju gry, jest zdolniejszy do przystaczania się i wcielania w różne postacie. Wiele zależy również od reżysera teatralnego, który kieruje daną sztuką lub od realizatora filmowego, który wpływa na grę aktorów.

KONRAD FEJŁO z Miastka. — Życiorys Ludmiły Celikowskiej znajduje się **Na Naszej Taśmie** w n-rze 44 (z r. 1951). Za życzenia serdecznie dziękujemy i również ze swojej strony życzymy sukcesów w nauce. Nauka gramatyki i pisowni języka polskiego jest niezbędnym elementem wykształcenia każdego aktora filmowego. Po spełnieniu tego warunku prosimy do nas napisać, a wtedy zastanowimy się wspólnie, co należy robić, aby stać się artystą ekranu.

ST. HOLAK z Bolesławca. — Aby rozwiązać dręczące wątpliwości, przypominamy, że w filmie **Bogata narzeczona** występuje Maryna Ładynina a nie Lubow Orłowa.

„SZUZKA Z NOWOGARDU" — Zdjęcie przedstawiające Julo Bartlaya zamieściliśmy **Na Naszej Taśmie** w n-rze 47 (z r. 1951). Drugi aktor nazywa się Robert Vrchota. Do obu można próbować napisać na adres **Barrandov-Praha** — raczej w języku czeskim.

MARIAN POSPIECH z Tomaszowa Mazowieckiego, KRYSTYNA ROSZAKOWNA ze Wschowej i IRENEUSZ RAWA z Wołowa Śląskiego. — Niestety nie możemy uczynić zadość Waszej prośbie. Tylko w kinie podczas wyświetlania filmów możecie nabyć programy filmów polskich i radzieckich. Agi Meszaros grała m. in. w filmie **Pięć ziemi, Ziemia wyzwolona** i w filmie **Wielkopańskie hulanki.** Tygodnik **„Film"** można nabyć w PPK „Ruch", lecz tylko numery z ostatniego miesiąca kalendarzowego, pojedyńcze numery „Filmu" mamy jedynie z roku 1950.

B. S. z Chrzanowa, „ZOCHA" z Jeleniej Góry, IRENKA MASSALSKA z Poznania — Film **Kumoszki z Windsoru** jest produkcji wytwórni DEFA (Niemiecka Republika Demokratyczna). Na wydział operatorski i inne wydziały PWSF w Łodzi przyjmowani są kandydaci z matura, jak to już wielokrotnie pisaliśmy. O szczegółowe informacje należy zwrócić się listownie do PWSF. Rolę Józka w filmie **Załoga** grał Tadeusz Łomnicki. Pogłoski o przeniesieniu PWSF do Poznania są nieprawdziwe.

BARBARA BEDNARSKA z Gryfowa Śląskiego — Rolę Władka w filmie **Ulica Graniczna** grał Dioniży Ilczenko. Listy do aktorów można kierować do redakcji tyg. **„Film"**. Adresów prywatnych nie podajemy. Korespondencję do Tadeusza Łomnickiego należy kierować do Państwowego Teatru Narodowego w Warszawie.

JANINA BIRAGO z Warszawy — Nie posiadamy pełnych informacji o aktorach, którzy grali w filmach przedwojennych.

JÓZEF ZAKASZEWSKI z Wrocławia — List Wasz przekazaliśmy do Okręgowego Zarządu Kin we Wrocławiu.

HENRYK BUCKI z Działoszyc — Odpowiedź wysłaliśmy pocztą.

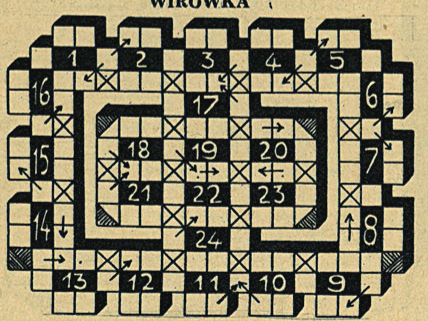
CZESŁAW MĄDRZAK z Wolina Dolnego — W filmie **Szalony lotnik** rolę Walerego Czkałowa grał M. Bielokurow. Konkurs pt. **„To takie łatwe"** ogłosiliśmy w n-rze 17 tyg. „Film".

SPROSTOWANIE

W związku z notatką (w nr 7 tyg. „Film" z r. b. w dziale „Skrzynka techniczna", na str. 14), informującą, że błony znajdują się w sprzedaży w składach fotograficznych, i że dla instytucji uspołecznionych można starać się o przydział przez Centralny Zarząd Przemysłu Kinotechnicznego i Fotochemicznego — Centralny Urząd Kinematografii wyjaśnia, że rozprowadzaniem artykułów fotochemicznych — zarówno produkcji krajowej jak i zagranicznej — zajmuje się jedynie Biuro Zbytu Artykułów Fotochemicznych w Warszawie, ul. Foksal 18.

SPRÓBUJ ZGADNĄĆ

WIRÓWKA



ser filmu „Obywatel Kane", 6) Tytuł historycznego filmu produkcji angielskiej, 7) Aktor czechosłowacki z filmów „Krakatit" i „Tchórz", 8) Odtwórca roli Dobrskiego (Jontka) w „Warszawskiej premierze", 9) Pomieszczenie, w którym nakręca się film, 10) Kompozytor polski (m. in. melodie do filmów: „Skarb" i „Pierwszy start"), 11) Aktor niemiecki, 12) Reżyser filmu „Wielka siła", 13) Bohaterka filmu „Nauczycielka wiejska", 14) Odtwórca głównej roli w „Czarcim Żlebie", 15) Mityczny król frygijski, za dumę ukarany przez bogów wiecznym pragnieniem i głodem. 16) Aktorka z filmu „Mury Malapagi", 17) Współtwórca filmu „Czarci Żleb", 18) Najstarszy z żyjących aktorów polskich, 19) Czechosłowacki aktor filmowy, 20) Reżyser filmu „Musorgski", 21) Węgierska aktorka filmowa („Płomienie"), 22) Bohaterka „Symfonii pastoralnej", 23) Reżyser filmu „W imię życia", 24) Francuski film z życia młodzieży.

Dookoła poszczególnych liczb wpisać 24 wyrazy o poniższych znaczeniach, przy czym dwa z nich (9-ty i 13-ty) są siedmioliterowe, a pozostałe — sześcioliterowe. Początek i kierunek wpisywania każdego wyrazu wskazane są strzałkami.

Znaczenie wyrazów: 1) Popularny radziecki aktor charakterystyczny („Samotny żagiel", „Ona broni ojczyzny", „Wielkie życie"), 2) Bohaterka filmów „Ludzie i manekiny", „Baryłeczka", 3) Młodziutka aktorka czechosłowacka („Przeczucie", „Krakatit"), 4) Aktor charakterystyczny, występujący w „Pierwszym starcie" i „Załodze". 5) Reży-

J. Parfiniewicz
Wesoła k/W-wy

RUCHEM SKOCZKA

Ruchem skoczka szachowego odczytać imię i nazwisko radzieckiej aktorki i tytuł filmu, w którym grała główną rolę.

(I. Mieszuk — Szczecin)

*

Rozwiązania należy nadsyłać w terminie 10-dniowym od daty ukazania się numeru pod adresem redakcji z dopiskiem na kopercie „Rozrywki umysłowe". Wśród Czytelników, którzy nadeślą prawidłowe rozwiązania przynajmniej jednego zadania, rozlosowanych zostanie **10 nagród książkowych.**

ROZWIĄZANIE ZADANIA
z nr. 15 (176)

LOGOGRYF: „Miasto nieujarzmione" (domino, Alina, statyw, Roszal, Fethke, Viola, Panowa, Weiss, Presle, Miufke, Rajnai, Skarb, Morgan, mazur, gambit, Dżigan, Smolik, Banky, Bielik).

Za dobre rozwiązanie zadania z nr. 15 (176) nagrody książkowe otrzymują: 1) **Tadeusz Bernaś** — Gołotczyzna k/Ciechanowa, Dom Dziecka, 2) **Aleksander Gawrychowski** — w. Wola Zambrowska, p-ta Zambrów, pow. Łomża, 3) **Stanisław Mikołajczyk** — Gdynia - Grabówek, ul. Morska 93 m. 53, 4) **Urszula Palejowska** — Łódź, ul. Południowa 45 m. 3, 5) **Stanisław Plonka** — Bielawa, ul. Bieruta 46, pow. Dzierżoniów, 6) **Wacław Proniewski** — Falenica k/W-wy, ul. Kościuszki 3, 7) **Irena Staniszewska** — Września, ul. Obrońców Stalingradu 18, 8) **Józef Szmeterling** — jedn. wojsk., 9) Wojciech Woźnicki — Warszawa, ul. Sękocińska 1, 10) **Maria Zającówna** — Lublin, ul. Piekarska 35 m. 5.

Nagrody wysyłamy pocztą i prosimy o potwierdzenie ich odbioru.

CZY WIECIE?
ROZWIĄZANIE

Jerzy Pietrasiewicz w roli inżyniera Góreza w „Pierwszym starcie" oraz jako poeta Bohdan Zaleski w „Młodości Chopina".

UWAGA PRENUMERATORZY

ZAMÓWIENIA I WPŁATY NA PRENUMERATĘ PRZYJMUJĄ WSZYSTKIE URZĘDY POCZTOWE ORAZ LISTONOSZE

Od dnia 16 maja 1952 r. zamówienia i wpłaty na prenumeratę pism przyjmują tylko urzędy pocztowe oraz listonosze wiejscy i miejscy.

W związku z tym bezpośrednich zamówień i wpłat na prenumeratę do PPK „Ruch" kierować nie należy.

ZDJĘCIA ZAGRANICZNE: Ogoniok, Iskusstwo Kino (ZSRR), Ceskoslovensky Statni Film (Czechosłowacja), DEFA (NRD), Magyarfilm (Węgry), Francinex, Pathe - Cinema (Francja).

REDAKCJA: Warszawa, ul. Sędziowska 19, tel. 603-31. Sekretarz redakcji przyjmuje codziennie w godz. 10—13. ADMINISTRACJA: tel. 717-08. Konto PKO Nr I—6328/116. WYDAWCA: FILMOWA AGENCJA WYDAWNICZA. Prenumerata roczna 48 zł, półroczna 24 zł, kwartalna 12 zł, miesięczna 4 zł. Zamówienia i wpłaty na prenumeratę przyjmują wszystkie urzędy pocztowe i listonosze.

DRUK: Zakłady Drukarskie i Wklęsłodrukowe RSW „Prasa", W-wa, Marszałkowska 3/5.

3-B-19155

CELINA KLIMCZAKÓWNA W FILMIE „PIERWSZE DNI"

KTO ZDOBYŁ NAGRODĘ W KONKURSIE „TO TAKIE ŁATWE"

W dniu 23 maja br. w lokalu Redakcji „Filmu" zebrała się Komisja dla dokonania losowania nagród wśród uczestników konkursu „To takie łatwe" (rozwiązanie konkursu podaliśmy w n-rze 21).

Ogółem wpłynęło 3.247 odpowiedzi. W tej liczbie trafne rozwiązanie nadesłało 807 Czytelników. Reszta odpowiedzi, nie dopuszczona do losowania nagród, zawierała rozwiązania błędne (mylne ustawienie kolejności scen, bądź złe zestawienie rozciętych części fotosu) lub też nie spełniała warunków regulaminu konkursowego (brak kuponu albo nadesłane po terminie).

Przeprowadzone komisyjnie losowanie zadecydowało o następującym podziale nagród:

I Nagrodę — zegarek na rękę wartości 1.600 zł zdobył Henryk Jesionowski — (Zabrze 7 — Mikulczyce, ul. Mickiewicza 12).

II Nagrodę — kupon materiału wełnianego otrzymuje Zygmunt Dumała — (Warszawa, ul. Pogodna 6 m. 9).

III Nagrodę — rakietę tenisową i 6 piłek wylosował Tadeusz Makowski — (Warszawa 32, ul. Kaniowska 17 m. 4).

Ilustrowane albumy „Film Radziecki" otrzymują:

Franciszek Chimowicz (Jednostka wojskowa, Dolny Śląsk), **Zbigniew Messner** (Gliwice, ul. Krzywa 4 m. 7), **Barbara Elblówna** (Kalisz, ul. Franciszkańska 6 m. 3), **Henryk Kubaczka** (Bielsko, ul. Lenina 21 m. 1), **Cezary Chronowski** (Kobyłka, ul. Moniuszki 33), **Czesław Jankowski** (Koszalin, ul. Grunwaldzka 42 m. 5), **Barbara Chodnicka** (Kwidzyń, ul. 1 Maja 9).

Roczniki „Filmu" otrzymują:

Marian Kawiak (Warszawa, ul. Chełmska 52), **Florentyna Siecińska** (Warszawa, ul. Narbutta 52 m. 27), **Edward Palczewski** (Kraków, ul. Krowoderska 43 m. 7), **Kazimierz Woźniczko** (Gdynia, ul. Tatrzańska 18 PDM), **Marian Zawadzki** (Wieluń, ul. Roosevelta 2 m. 1), **Adam Grabas** (Opole, ul. Bończyka 3 (WOS), **Zbigniew Chudzian** (Kętrzyn, ul. Kopernika 18, Technikum Handlowe), **Joachim Kania**, (Zabrze, ul. Stroczka 32), **Józef Witalec** (Tarnowskie Góry, ul. Słowackiego 12), **Regina Popis** (W-wa, Pogodna 6 m. 24).

Po egzemplarzu książki filmowej (wydawnictwa FAW) otrzymują:

Krystyna Ziemińska (Warszawa 26, ul. Serocka 33 m. 2), **Zygmunt Dejneko** (Terespol nad Bugiem, ul. Obr. Stalingradu 62), **Jerzy Kołłupajło** (Kwidzyń, ul. Konarskiego 18), **Jan Stajno** (Zawiercie, ul. Towarowa 8), **Witold Mazur** (Zawiercie, ul. Projektowana od Zabiej 26), **Witold Kalisiak** (Pruszków, ul. Młynarska 4 m. 1), **Zbigniew Chojan** (Wrocław, al. Słowackiego 31 m. 11), **Bronisław Jarosiński** (Warszawa 26, ul. Boremlowska 25 m. 5), **Władysław Grygiel** (Białogard, ul. Wojska Polskiego 49), **Władysław Domin** (Jednostka wojskowa), **Lila Złoto** (Wałbrzych, ul. Namysłowskiego 8 m. 10 (Nowe Miasto), **Władysław Wiedehöft** (Katowice-Dąb, ul. Feliksa Dzierżyńskiego 111), **Gizela Fiks** (Pabianice, ul. Moniuszki 21 m. 6), **Tadeusz Tkaczyk** (Warszawa 21, ul. Mickiewicza 30 m. 2), **Irmina Chmielewska** (Warszawa 12, ul. Belgijska 5 m. 20), **Tadeusz Czakaj** (Kraków, ul. Miodowa 28 m. 1), **Adek Lattiff** (Warszawa, ul. Akademicka 5 m. 846), **Jan Wiśniewski** (Warszawa, ul. Radzymińska 138), **Aleksy Sztybel** (Jednostka wojskowa), **Marian Kostrzewski** (Bartoszyce, ul. A. Struga 20 woj. Olsztyn), **Lech Łuszczykiewicz** (Jednostka wojskowa), **Wanda Mikołajczyk** (Szamotuły, ul. Stalina 21, woj. poznańskie), **Edmund Pozłótko** (Gliwice, ul. Rynek 18 m. 31), **Zdzisław Aleksandrowicz** (Mielec, WSK, barak 21 m. 6, woj. rzeszowskie), **Janusz Kamiński** (Wrocław, ul. Stanisławskiego 22 m. 4), **Zbigniew Łukaszewski** (Legionowo koło Warszawy), **Leon Przesławski** (Wągrowiec, ul. Przemysłowa 85, woj. poznańskie), **Lech Rutkowski** (Komorów, ul. Spacerowa 18, p-ta Pruszków), **Mirosława Lingelbach** (Warszawa-Ochota, ul. Przemyska 5 m. 1), **Elżbieta Niewiadomska** (Warszawa, ul. Grochowska 133 m. 2).

Prócz tego wysyłamy pocztą 42 książki tym uczestnikom, którzy, jak to już podawaliśmy w rozwiązaniu, odznaczyli się spostrzegawczością, zwracając uwagę na ukryty „haczyk" w zadaniu konkursowym.

Zdobywców trzech głównych nagród prosimy o odebranie nagród w Redakcji (codziennie w godzinach 10—14). **Wszystkie** pozostałe nagrody zostaną przesłane pocztą.